Werner Fuchs
Josef Floren

DIE GRIECHISCHE PLASTIK

Band I

Die geometrische und archaische Plastik

von Josef Floren

Werner Fuchs
Josef Floren

DIE GRIECHISCHE PLASTIK

Band I

Die geometrische und archaische Plastik

von Josef Floren

Werner Fuchs
Josef Floren

DIE GRIECHISCHE PLASTIK

Band I

Die geometrische und archaische Plastik

von Josef Floren

WERNER FUCHS / JOSEF FLOREN

DIE GRIECHISCHE PLASTIK

BAND I

DIE GEOMETRISCHE UND ARCHAISCHE PLASTIK

VON

JOSEF FLOREN



C.H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
MÜNCHEN

Mit 11 Abbildungen im Text
und 256 Abbildungen auf 40 Tafeln

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Handbuch der Archäologie: im Rahmen d. Handbuchs der Altertumswissenschaft / begr. von Walter Otto. Fortgef. von Reinhard Herbig. Neu hrsg. von Ulrich Hausmann. – München : Beck
NE: Otto, Walter [Begr.]; Hausmann, Ulrich [Hrsg.]
Fuchs, Werner, u. Josef Floren: Die griechische Plastik. Bd. 1. Die geometrische und archaische Plastik. – 1987

Fuchs, Werner:
Die griechische Plastik / von Werner Fuchs u. Josef Floren. – München : Beck
(Handbuch der Archäologie)
NE: Floren, Josef:
Bd. 1. Die geometrische und archaische Plastik / von Josef Floren. – 1987
ISBN 3 406 31718 9

ISBN 3 406 31718 9

Satz und Druck: Appl Wemding
Printed in Germany

Dem Andenken an

GEORG LIPPOLD
(1885–1954)
und
BERNHARD SCHWEITZER
(1892–1966)

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

Werner Fuchs

VERZEICHNIS DER TAFELABBILDUNGEN

6. [illegible] von Olympia.
[illegible]
7. [illegible] von der Akropolis.
[illegible]
8. [illegible]
[illegible]

Tafel 2
1. [illegible] von Argos.
[illegible]
2. [illegible] von Olympia.
[illegible]
3. [illegible] von Olympia.
[illegible]
4. [illegible] von Olympia.
[illegible]
5. [illegible] von Olympia.
[illegible]
6. [illegible] von Olympia.
[illegible]
7. [illegible] von Olympia.
[illegible]

Tafel 3
1. [illegible] von Olympia.
[illegible]
2. [illegible] von Samos.
[illegible]
3. [illegible] vom [illegible].
[illegible]
4. [illegible] von Olympia.
[illegible]
5. [illegible] von Olympia.
[illegible]
6. [illegible] aus dem [illegible].
[illegible]
7. [illegible]
[illegible]
8. [illegible] von Olympia.
[illegible]

Tafel [illegible]
1. [illegible] von Dreros.
[illegible]
2. [illegible] von Gortyn.
[illegible]
3. [illegible]
[illegible]
4. [illegible] von [illegible].
[illegible]
5. [illegible] vom Tempel A in Prinias.
[illegible]

Tafel [illegible]
1. [illegible] von Gortyn.
[illegible]
2. [illegible]
[illegible]
3. [illegible]
[illegible]
4. Löwe vom Olympia.
[illegible]
5. Kopf vom [illegible].
[illegible]
6. Kopf von Zypern.
[illegible]
7. [illegible] von Kreta.
[illegible]
8. [illegible]
[illegible]

Tafel 8
1. [illegible] von Delos.
[illegible]
2. [illegible] von Delos.
[illegible]
3. [illegible] von Naxos.
[illegible]
4. [illegible] von Delphi.
[illegible]
5. [illegible] von Naxos.
[illegible]
6. [illegible] von Delphi.
[illegible]

Tafel 9
1. [illegible] von [illegible].
[illegible]
2. [illegible] Kopf.
[illegible]
3. [illegible] von Naxos.
[illegible]
4. [illegible] von Delos.
[illegible]
5. [illegible] von Delos.
[illegible]
6. [illegible] von der Akropolis.
[illegible]
7. [illegible]
[illegible]

Tafel 10
1. [illegible] von [illegible].
[illegible]
2. [illegible] von Ägina.
[illegible]

ABKÜRZUNGEN

BuschorFrJ.	E. Buschor, Frühgriechische Jünglinge (1950)
CongdonCMAG.	L. O. K. Congdon, Caryatid Mirrors of Ancient Greece. Technical, Stylistic and Historical Considerations of an Archaic and Early Classical Bronze Series (1981)
ConzeAG.	A. Conze, Die attischen Grabreliefs. Text u. Taf. I–IV (1893–1900)
CroissantPFA.	F. Croissant, Les Protomés Féminines Archaïques. Recherches sur les Représentations dans la Plastique Grecque de 550 à 480 avant J.-C. Text u. Taf. (1983)
DelivorriasAG.	A. Delivorrias, Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts (1974)
Delt	'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 1, 1915 ff.
DentzerMBC.	J.-M. Dentzer, Le Motif du Banquet Couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VIIe au IVe Siècle avant J.-C. (1982)
DeonnaA.	W. Deonna, Les „Apollons Archaïques". Études sur le Type Masculin de la Statuaire Grecque au VIme Siècle avant Notre Ère (1909)
DeonnaDéd.	W. Deonna, Dédale ou la Statue de la Grèce Archaïque I–II (1930/31)
DierichsBG.	A. Dierichs, Das Bild des Greifen in der frühgriech. Flächenkunst (1981)
DworakowskaQAG.	A. Dworakowska, Quarries in Ancient Greece (1975)
EAD	Exploration Archéologique de Delos. I (1909) ff.
EbertGES.	J. Ebert, Griech. Epigramme auf Sieger an gymnischen und hippischen Agonen (1972)
Ephem	'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς 1883 ff.
ÉtThas	Études Thasiennes. I (1944) ff.
FaO	A. Mallwitz, H.-V. Herrmann (Hrsg.), Die Funde aus Olympia. Ergebnisse hundertjähriger Ausgrabungstätigkeit (1980)
FdX	Fouilles de Xanthos. I (1958) ff.
FeltenGTF.	F. Felten, Griechische tektonische Friese archaischer und klassischer Zeit (1984)
FittschenUBS.	K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen (1969)
FlorenGorg.	J. Floren, Studien zur Typologie des Gorgoneion (1977)
FrankeGrM.	P. R. Franke, Die griechische Münze (1964)
FuchsSG.	W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (1983^{3})
FurtwänglerAG.	A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum I–III (1900)
FurtwänglerBG.	A. Furtwängler, Beschreibungen der Glyptothek König Ludwig's I. zu München (1910)
FurtwänglerKlSchr.	A. Furtwängler, Kleine Schriften I–II (1911–13)
FurtwänglerMW.	A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik (1893)
GabelmannLöwenb.	H. Gabelmann, Studien zum frühgriechischen Löwenbild (1965)
GoldbergTDAGA.	M. Y. Goldberg, Types and Distribution of Archaic Greek Akroteria (Diss. 1977 ersch. 1982)
Gorbunova-Saverkina-GRAH.	X. Gorbunova, J. Saverkina, Greek and Roman Antiquities in the Hermitage (1975)
GuarducciEG.	M. Guarducci, Epigrafia Greca I–IV (1967–1978)
HausmannGW.	U. Hausmann, Griechische Weihreliefs (1960)
HausmannTW.	U. Hausmann (Hrsg.) u. Mitarbeiter, Der Tübinger Waffenläufer (1977)
HDGA	Hommes et Dieux de la Grèce Antique (Ausstellungskat. Brüssel 1982)
HerdejürgenUTGT.	H. Herdejürgen, Untersuchungen zur thronenden Göttin aus Tarent in Berlin und zur archaischen und archaistischen Schrägmanteltracht (1968)
HerrmannO.	H.-V. Herrmann, Olympia, Heiligtum und Wettkampfstätte (1972)

HigginsGT.	R. A. Higgins, Greek Terracottas (1967)
HillerJG.	H. Hiller, Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. (IstMitt Beih. 12, 1975)
HölscherBAT.	F. Hölscher, Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder (1972)
Homann-WedekingAGG.	E. Homann-Wedeking, Die Anfänge der griechischen Großplastik (1950)
HorsterSG.	G. Horster, Statuen auf Gemmen (Diss. 1970)
IGB	E. Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer (1885)
Imhoof-GardnerNCP.	F. W. Imhoof-Blumer, P. Gardner, Ancient Coins illustrating Lost Masterpieces of Greek Art. A Numismatic Commentary on Pausanias (1964)
Jacob-FelschEGS.	M. Jacob-Felsch, Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen (1969)
JacobyFGH.	F. Jacoby, Die Fragmente der griechischen Historiker 1–3 C (1923–1958)
JefferyLS.	L. H. Jeffery, The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the eighth to the fifth Centuries B.C. (1961)
JenkinsDed.	R. J. H. Jenkins, Dedalica. A Study of Dorian Plastic Art in the Seventh Century B.C. (1936)
JIAN	Journal International d'Archéologie Numismatique 1, 1899–21, 1927
JungTSG.	H. Jung, Thronende und sitzende Götter. Zum griechischen Götterbild und Menschenideal in geometrischer und früharchaischer Zeit (Diss. 1982)
KählerGM.	H. Kähler, Das griechische Metopenbild (1949)
KarakatsanisSAK.	P. Karakatsanis, Studien zu archaischen Kolossalwerken (1986)
KarusosA.	Ch. Karusos, Aristodikos. Zur Geschichte der spätarchaisch-attischen Plastik und der Grabstatue (1961)
KarusoiATEM.	Ch. u. S. Karusos, Anthologema Thesauron tou Ethnikou Mouseiou (1981)
KiB	F. Winter, Kunstgeschichte in Bildern I – Das Altertum (1912^{2})
KleemannFB.	I. Kleemann, Frühe Bewegung. Untersuchungen zur archaischen Form bis zum Aufkommen der Ponderation in der griechischen Kunst I (1984)
KniggeBFGSS.	U. Knigge, Bewegte Figuren der Großplastik im Strengen Stil (Diss. 1965)
KnoblauchStud.	P. Knoblauch, Studien zur archaisch-griechischen Tonbildnerei in Kreta, Rhodos, Athen und Böotien (Diss. 1937)
KonstantinosRK.	I. K. Konstantinos, Rythmoi Kineseon kai Loxai Staseis eis ten Archaioteran Elleniken Plastiken (1957)
KontoleonAGP.	N. M. Kontoleon, Aspects de la Grèce Préclassique (1970)
LacroixRSMG.	L. Lacroix, Les Reproductions de Statues sur les Monnaies Grecques. La Statuaire Archaïque et Classique (1949)
LambGRB.	W. Lamb, Greek and Roman Bronzes (1929)
Langenfaß-VudurogluMP.	F. Langenfaß-Vuduroglu, Mensch und Pferd auf griechischen Grab- und Votivsteinen (Diss. 1973)
LanglotzBSch.	E. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen (Text u. Taf. 1927)
LanglotzNK.	E. Langlotz, Studien zur nordostgriechischen Kunst (1975)
LanglotzZeitbest.	E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik (1920)
LapalusFSG.	E. Lapalus, Le Fronton Sculpté en Grèce des Origines à la fin du IVe Siècle (1947)
LulliesGP.	R. Lullies, Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit (1979^{4})
MallwitzO.	A. Mallwitz, Olympia und seine Bauten (1972)

MantesPEI. — A.G. Mantes, Problemata tes Eikonographias ton Iereion kai ton Iereon sten Archaia Ellenike Techne (1983)
MarangouLEB. — E.-L. Marangou, Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien (1969)
MarcadéRSSG. — J. Marcadé, Recueil des Signatures de Sculpteurs Grecs I–II (1953–57)
MattuschCTGB. — C.C. Mattusch, Casting Techniques of Greek Bronze Sculpture. Foundries and Foundry Remains from the Athenian Agora with References to other Ancient Sources (Diss. 1975)
MEGI — Mer Égée. Grèce des Îles (Ausstellungskat. Paris 1979)
MetzlerPG. — D. Metzler, Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik (1971)
MichaelisAMGB. — A. Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain (1882)
Mitten-DoeringerMBCW. — D.G. Mitten, S.F. Doeringer, Master Bronzes from the Classical World (Ausstellungskat. 1967/68)
MorettiO. — L. Moretti, Olympionikai, I Vincitori negli Antichi Agoni Olimpici (MemAccLinc Ser. 8. Vol. VIII (2) 1957, 53–198)
MüllerFrPl. — V. Müller, Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.) (1929)
MüllerLuM. — P. Müller von le Loch NE, Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst (Diss. 1978)
MWP — Marburger Winckelmann-Programm (1947 ff.)
NeumannPGW. — G. Neumann, Probleme des griechischen Weihreliefs (1979)
NiemeyerP. — H.G. Niemeyer, Promachos. Untersuchungen zur Darstellung der bewaffneten Athena in archaischer Zeit (1960)
NJb — Neue Jahrbücher für klassische Altertumswissenschaft 1, 1925 ff.
ÖzganUAPJ. — R. Özgan, Untersuchungen zur archaischen Plastik Ioniens (Diss. 1978)
PapadopoulosXS. — J. Papadopoulos, Xoana e Sphyrelata. Testimonianza delle Fonti Scritte (1980)
ParibeniSG. — E. Paribeni, Museo Nazionale Romano. Sculture Greche del V Secolo (1953)
PedleyIW. — J.G. Pedley, Greek Sculpture of the Archaic Period: The Island Workshops (1976)
Pfuhl-MöbiusOG. — E. Pfuhl, H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs. Text u. Taf. I–II (1977–79)
PhW — Philologische Wochenschrift 1, 1881–64, 1944
PKG I — K. Schefold (Hrsg.), Die Griechen und ihre Nachbarn. Propyläen Kunstgeschichte I (1967)
PoulsenStrSt. — V.H. Poulsen, Der Strenge Stil. Studien zur Geschichte der griechischen Plastik 480–450 (= ActaArch 8, 1937, 1–151)
RaubitschekDed. — A.E. Raubitschek, Dedications from the Athenian Akropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C. (1949)
ReinachRR. — S. Reinach, Répertoire des Reliefs Grecs et Romains I–III (1909–12)
ReinachRS. — S. Reinach, Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine I–VI (1897–1930)
RichterAGA. — G.M.A. Richter, The Archaic Gravestones of Attica (1961)
RichterHGC. — G.M.A. Richter, The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection (1953)
RichterK. — G.M.A. Richter, Kouroi. Archaic Greek Youths (1970³)
RichterKo. — G.M.A. Richter, Korai. Archaic Greek Maidens (1968)
RidderCBSA. — A. de Ridder, Catalogue des Bronzes de la Société Archéologique d'Athènes (1894)
RidgwayASGS. — B.S. Ridgway, The Archaic Style in Greek Sculpture (1977)
RodenwaldtRel. — G. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen (1923)
RolleyB. — C. Rolley, Die Bronzen (Monumenta Graeca et Romana V 1, 1967)

RolleyGB. — C. Rolley, Die griechischen Bronzen (1984)
RomanoEGCI. — I.B. Romano, Early Greek Cult Images (Diss. 1980 ersch. 1982)
SchanzGSG. — H.L. Schanz, Greek Sculptural Groups: Archaic and Classical (Diss. 1969 ersch. 1980)
SchefoldGHGSK. — K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (1978)
SchefoldGKHK. — K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981)
SchefoldMGK. — K. Schefold, Meisterwerke griechischer Kunst (1960)
SchmaltzGG. — B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs (1983)
SchmidtGK. — E. Schmidt, Geschichte der Karyatide (1982)
SimonGG. — E. Simon, Die Götter der Griechen (1980²)
SQ — J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (1868)
SteubenKK. — H. von Steuben, Kopf eines Kouros (Liebieghaus Monographie 7, 1980)
SvoronosAN. — J.N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum. Text u. Taf. (1908)
SvoronosMdA. — J.N. Svoronos, Les Monnaies d'Athènes (1923–26)
TEL — Encyclopédie Photographique de l'Art. Le Musée du Louvre I–III (1936–38)
ThomasASSS. — R. Thomas, Athletenstatuetten der Spätarchaik und des Strengen Stils (1981)
TucheltASD. — K. Tuchelt, Die archaischen Skulpturen von Didyma. Beiträge zur frühgriechischen Plastik in Kleinasien (1970)
VermeuleGRSA. — C.C. Vermeule, Greek and Roman Sculpture in America. Masterpieces in Public Collections in the United States and Canada (1981)
WallensteinKP. — K. Wallenstein, Korinthische Plastik des 7. und 6. Jahrhunderts vor Christus (1971)
WegenerFB. — S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit (1985)
Woysch-MéautisRA. — D. Woysch-Méautis, La Représentation des Animaux et des Êtres Fabuleux sur les Monuments Funéraires Grecs de l'Époque Archaïque à la Fin du IVe Siècle av. J.-C. (Diss. 1979 ersch. 1982)

A. EINLEITUNG

Griechische Kunstgeschichte

G.Perrot, Ch.Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité I–X (1882–1914). W.Klein, Gesch. der griech. Kunst I–III (1904–07). KiB. A.v.Salis, Die Kunst der Griechen (1922[2]). G.Rodenwaldt, Die Kunst der Antike – Hellas und Rom (Propyläen-Kunstgesch.III, 1927[4]). A.Springer, Hdb. der Kunstgesch.I – Das Altertum v. A. Michaelis erw. v. P.Wolters (1923[12]). A.Gercke, E.Norden, Einleitung in die Altertumswiss.II 3 – Griech. und röm. Kunst v. A.Rumpf (1931[4]). L.Curtius, Die klass. Kunst Griechenlands (Hdb. der Kunstwiss. – Die ant. Kunst II 1, 1938). W.Zschietzschmann, Die hellen. und röm. Kunst (Hdb. der Kunstwiss. – Die ant. Kunst II 2, 1939). J.D.Beazley, B.Ashmole, Greek Sculpture and Painting to the End of the Hellenistic Period (1932; Nachdruck 1966). W.-H.Schuchhardt, Die Kunst der Griechen (1940). Ders., Gesch. der griech. Kunst (1971). R.Hamann, Gesch. der Kunst von der Vorgesch. bis zur Spätantike (1952). A.Rumpf, Archäologie I–II (1953–56). M.Wegner, Meisterwerke der Griechen (1955). E.Langlotz, Antike Klassik in heutiger Sicht (1956). K.Schefold, Griech. Kunst als religiöses Phänomen (1959). G.M.A.Richter, A Handbook of Greek Art (1960[2]). G.Hafner, Gesch. der griech. Kunst (1961). R.Carpenter, Greek Art (1962). W.Fuchs, Antike, in: U.Hatje (Hrsg.), Knaurs Stilkunde (1963) 9–83 Abb. 1–132. K.Papaioannou, Griech. Kunst (1972). Ph.Fehl, The Classical Monument (1972). J.J.Pollitt, Art and Experience in Classical Greece (1972). Ders., Ancient View of Greek Art (1974). M.Robertson, A History of Greek Art I–II (1975). Boardman-Dörig-FuchsGrK. G.Becatti, L'Arte dell'Età Classica (1978). D.Haynes, Greek Art and the Idea of Freedom (1981). Ders., Griech. Kunst und die Entstehung der Freiheit (1981). (Homann-Wedeking, Gnomon 56, 1984, 286) Kunst der Welt (1965–66): E.Akurgal, Orient und Okzident – Die Geburt der griech. Kunst. E.Homann-Wedeking, Das arch. Griechenland. K.Schefold, Klass. Griechenland. T.B.L.Webster, Hellenismus. – Universum der Kunst (1965–75): P.Demargne, Die Geburt der griech. Kunst. J.Charbonneaux, R.Martin, F.Villard, Das arch. Griechenland. Dies., Das klass. Griechenland. Dies., Das hellenist. Griechenland. – PKG I. J.M.Hurwit, The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B.C. (1985).

Griechische Plastik

BrunnGrK. SQ. J.Overbeck, Gesch. der griech. Plastik I–II (1893/94[4]). M.Collignon, Histoire de la Sculpture Grecque I–II (1892–97). Ders., Gesch. der griech. Plastik I–II (1897/98). FurtwänglerMW. E.A.Gardner, A Handbook of Greek Sculpture (1907). E.Löwy, Die griech. Plastik (1916[3]). Rodenwaldt-Rel. A.W.Lawrence, Classical Sculpture (1929). Ders., Greek and Roman Sculpture (1972). G.M.A.Richter, The Sculpture and the Sculptors of the Greeks (1929; 1970[4]). Dies., Three Critical Periods in Greek Sculpture (1951). Ch.Picard, Manuel d'Archéologie Grecque – La Sculpture I–V (1935–66). (Merlin, JSav 1940, 97–110. 1954, 49–59. Wartelle, BAssBudé 4. Ser. 23, 1964, 268–78. Marcadé, REA 67, 1965, 508–16). E.Buschor, Die Plastik der Griechen (1936[3]; Nachdruck 1981). Ders., Vom Sinn der griech. Standbilder (1942; 1977[2]). F.Gercke, Griech. Plastik in arch. und klass. Zeit (1938). E.Langlotz, Die Darstellung des Menschen in der griech. Kunst (1941). Ders., Griech. Kunst in heutiger Sicht (1973). B.Schweitzer, Das Menschenbild der griech. Plastik (1944) (= Zur Kunst der Antike II (1963) 7–27). G.Lippold, Die griech. Plastik (HdArch III 1, 1950). L.Alscher, Griech. Plastik I–IV (1954–82). W.-H.Schuchhardt, Epochen der griech. Plastik (1959). R.Carpenter, Greek Sculpture. A Critical Review (1960). (Bieber, AJA 66, 1962, 237–44). G.Kaschnitz von Weinberg, Ausgewählte Schriften. I Kleine Schriften zur Struktur; III Mittelmeer-[illegible] P.E.Arias, Problemi di Scultura Greca (1963).

J. Barron, An Introduction to Greek Sculpture (1981). LulliesGP. FuchsSG. (Lauter, Gnomon 43, 1971, 597–603). W. Fuchs, Scultura Greca (1982).

Bronzen:
K. A. Neugebauer, Griech. Bronzen (1923). K. Kluge, K. Lehmann-Hartleben, Die ant. Großbronzen I–III (1927) bes. I. LambGRB. J. Charbonneaux, Les Bronzes Grecs (1958). RolleyB. RolleyGB. P. C. Bol, Antike Bronzetechnik (1985).

Terrakotten:
AT III (Winter). A. Köster, Die griech. Terrakotten (1926). J. Charbonneaux, Les Terres Cuites Grecques (1936). KnoblauchStud. E. Paul, Antike Welt in Ton (1959). S. Mollard-Besques, Les Terres Cuites Grecques (1963). HigginsGT. E. Rohde, Griech. Terrakotten (1968).

Lieferungswerke:
ReinachRS. ReinachRR. EA. BrBr. ABr. AntPl I (1962) ff.

Die griechische Kunst folgt in ihren Entwicklungsphasen der historischen Abfolge der griechischen Geschichte. Für die Einteilung der griechischen Kunstgeschichte in die geometrische, archaische, klassische und hellenistische Epoche lassen sich – wertfrei verstanden – die Begriffe des natürlichen Werdegangs, Beginn, Aufstieg, Blüte und Auflösung, verwenden, wobei man sich hüten muß, von der hellenistischen Kunst als Niedergang zu reden.[1] Jede Epoche hat ihren Eigenwert und ihren Mittelpunkt in sich und gliedert sich daher in eine Früh-, Hoch- und Spätphase. Die Übergänge zwischen den einzelnen Epochen vollziehen sich entweder ganz fliessend oder fallen mit wichtigen historischen Einschnitten zusammen, die durch neue politische Konstellationen, Krisen oder gar Katastrophen bedingt sind. Krisensituationen sind häufig das auslösende Moment für ein verändertes Selbstbewußtsein und Selbstverständnis der Menschen, das sich auch in einer völlig neuen Sicht der Kunst widerspiegeln kann.

Die griechische Geschichte und damit auch die griechische Kunst beginnt im eigentlichen Sinne an der Wende von der Bronze- zur Eisenzeit im Übergang vom 2. zum 1. Jt. v. Chr., nachdem mit dem Eindringen der dorischen Stämme alle griechischen Völkerschaften auf der südlichen Balkanhalbinsel, den umliegenden Inseln des Mittelmeeres und an der Westküste Kleinasiens versammelt sind und sich nach langen schweren Kriegswirren nebeneinander einrichten. Die früheste Epoche der griechischen Geschichte ist die Zeit des geometrischen Stils, die den Zeitraum vom 10. bis zum 8. Jh. umfaßt. Die archaische Epoche beginnt an der Wende vom 8. zum 7. Jh. und endet in der großen Krise der griechischen Welt an der Wende vom 6. zum 5. Jh. Durch die schon in der zweiten Hälfte des 8. Jh. einsetzende Kolonisation im Osten und Westen weitet sich der Siedlungsraum der Griechen auf die Küstenregionen des ganzen Mittelmeerraumes und des Schwarzen Meeres aus. Für die revolutionäre Phase der klassischen Kunst ist Athen der hervorragende Ort.[2] Voraussetzung für die Eroberung der Freiheit in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt ist das neu gewonnene Selbstbewußtsein der attischen Bürger bei der Einführung der Demokratie im letzten Jahrzehnt des 6. Jh. Die Epoche der klassischen Kunst läßt sich im beginnenden 5. Jh. zwar schon deutlich nachweisen, zeigt aber erst seit der Zeit der Perserkriege 490–480/479 ihre klar ausgeprägte Formsprache. Die klassische Zeit der griechischen Geschichte und Kunst geht unter der Regierung des Makedonenkönigs Alexanders des Großen (336–323) zu Ende, der die Selbständigkeit der Polis-Staaten aufhebt und ganz Griechenland unter seiner Herrschaft vereinigt. Die Eroberung des persischen Weltreiches durch Alexander den Großen ist die historische Voraussetzung für die hellenistische Epoche, die aber erst nach seinem Tode (323) in den sich über den gesamten Vorderen Orient und Ägypten erstreckenden Reichen seiner Nachfolger, der Diadochen, ein eigenes politisches, kulturelles und künstlerisches Gepräge erhält. Die Auflösung der hellenistischen Staatenwelt kündigt sich seit dem 2. Jh. durch das Vordringen der Römer in den östlichen Mittelmeerraum an, die nach der Schlacht von Aktium 31 den letzten unabhängigen Staat der Griechen, das Reich der Ptolemäer in Ägypten, in ihren Herrschaftsbereich eingliedern und fortan einen bestimmenden Einfluß auf das Kunstgeschehen auch in Griechenland ausüben. Die Epochen der griechischen Geschichte und Kunst lassen sich natürlich nicht klar eingrenzen, da sich die Übergangsphasen über längere Zeiträume erstrecken. Die für die einzelnen Epochen angegebenen Rahmendaten sind daher nicht absolut zu verstehen, sondern sollen nur den Zeitraum der Übergangsphasen markieren.

Der Entwicklungsgang der griechischen Plastik ist in den Schriften der antiken Dichter, Historiker, Periegeten und „Kunsthistoriker" aufgezeichnet, die aber gerade bei den griechischen Fachschriftstellern nur in Fragmenten erhalten sind, insgesamt große Lücken aufweisen, in vielen Punkten nicht verläßlich sind und daher ständig auf ihren Aussagewert überprüft werden müssen.[3] Eine wichtige Ergänzung der lite-

[1] Himmelmann-Wildschütz, MWP (1960) 13–40. FuchsSG 5–16.

[2] W. Fuchs, Die Eroberung der Freiheit in der griech. Kunst, in: Spiegelungen (Festschr. H. [...]

[3] SQ (Die Zusammenstellung der Schriftquellen zur ant. Kunst durch J. Overbeck 1868 ist bis heute grundlegend geblieben. Die Neubearbeitung der Schriftquellen stellt ein dringendes Desiderat dar). J. Szilágyi, A Görög Müvészet Világa I–II (1962). (Zusammenstellung der Schriftquellen zur ant. Kunst leider nur in ungar. Übersetzung). BrunnGrK. H. Jukker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1950). B. Schweitzer, Zur Kunst der Antike I (1963) 11–178. Bianchi-Bandinelli, ArchCl 9, 1957, 1–17. Ders., Klass. Archäologie (1978) 71–90. Guarducci, ArchCl 10, 1958, 138–50. E. Utitz, Bemerkungen zur altgriech. Kunsttheorie (1959). E. Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike (1962). (Schweitzer, Gnomon 33, 1961, 181–4). R. Carpenter, The Esthetic Basis of Greek Art (1959). H. Philipp, Tektonon Daidala (1968). (Himmelmann-Wildschütz, Gnomon 42, 1970, 290–7). E. Pernice, Die griech. und lat. literarischen Zeugnisse, in: U. Hausmann (Hrsg.), Grundlagen der Archäologie (1969) 395–496 (überarbeitet v. W. H. Gross). J. J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art (1974). Preißhofen: Studia Platonica (Festschr. H. Gundert (1974) 21–40. Ders., Fondation Hardt Entretiens 25, 1978, 263–82. F. Coarelli (Hrsg.), Artisti e Artigiani in Grecia (1980).

Neuere, z. T. ausführlich kommentierte Textausgaben wichtiger Autoren und Literatur:

Pausanias, Graeciae Descriptio: W. H. S. Jones u. a., griech.-engl. Bd. 1–5 (Reihe Loeb 1954/55). – N. D. Papachatzis, griech.-neugriech. Bd. 1–5 (1974–81). M.-H. Rocha-Pereira, bisher Bd. 1–2 (1973–77). – L. Beschi, D.

rarischen Zeugnisse der Antike stellen die knappen, dafür authentischen Angaben der an den Bildwerken angebrachten Weihinschriften dar.[4] Im Gesamtablauf der griechischen Kunst sind nur wenige feste Daten bekannt, die mit überlieferten Bildwerken kombiniert werden können. Die Geschichte der griechischen Plastik ist daher über weite Strecken nur aus der relativen chronologischen Abfolge der Denkmäler selbst zu rekonstruieren, die sich aus der folgerichtigen Stilentwicklung der griechischen Kunst ergibt. Die für die Bildwerke angegebenen Entstehungsdaten sind in der Regel nicht absolut zu nehmen, sondern stellen die relative Einordnung in den allgemeinen Entwicklungsgang dar. Weniger sicher als die chronologische Einordnung ist die Zuweisung der Bildwerke nach Kunstlandschaften, Bildhauerschulen und dem Werk einzelner Meister, die mit der Einengung des Blickwinkels immer problematischer wird und dem subjektiven Urteil weiten Spielraum läßt.

Musti, griech.-ital. bisher Bd. 1 (1982). Ch. Habicht, Pausanias und seine „Beschreibung Griechenlands" (1985).

C. Plinius Secundus, Naturalis Historia: H. Rackham u. a., lat.-engl. Bd. 1–10 (Reihe Loeb 1938–63). – Versch. Autoren, lat.-franz. Buch 1–37 (Reihe Les Belles Lettres 1947–80). – S. Ferri, lat.-ital. Buch 34–36 (1946). – R. König, lat.-deutsch Buch 35 (Reihe Tusculum 1978). K. Sallmann, Lustrum 18, 1975 (Literaturbericht).

[4] GuarducciEG. I–IV. S. 84 A. 6.

B. MATERIALIEN UND TECHNIK

H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern II–IV (1879–87). R. J. Forbes, Studies in Ancient Technology VII–IX (1963/64). Ders., Bergbau, Steinbruchtätigkeit und Hüttenwesen (ArchHom II K, 1967). E. Löwy, Stein und Erz in der statuarischen Kunst (1915). DeonnaDéd.I 121–71. S. Casson, The Technique of Early Greek Sculpture (1933). (Richter, AJA 37, 1933, 637). Ch. Picard, Manuel d'Arch. Grecque – La Sculpture I (1935) 155–216. A. Rumpf, Archäologie II (1956) 38–81. P. Reuterswärd, Studien zur Polychromie der Plastik (1960) (mit vollst. kommentierter Bibliographie). (Zinserling, Helikon 13/14, 1973/74, 362–8). Ridgway, Archaeology 19, 1966, 31–42. C. Roebuck (Hrsg.), The Muses at Work (1969) 60–117. RichterK. 7–12. Dies., The Sculpture and the Sculptors of the Greeks (1970[4]) bes. 114–36. J. Ziomecki, Les Représentations d'Artisans sur les Vases Attiques (1975).

In Griechenland geht an der Wende vom 2. zum 1. Jt. durch die katastrophalen Folgen der kriegerischen Auseinandersetzungen mit den neu eindringenden dorischen Stämmen das künstlerische Schaffen völlig zurück, und die handwerklichen Traditionen werden unterbrochen. Die griechischen Künstler eignen sich zumeist mit Unterstützung der hochentwickelten Werkstätten des Orients die handwerklichen Techniken für das bildnerische Gestalten erst allmählich wieder an. In der geometrischen Epoche werden zunächst nur kleinformatige Votive aus Ton, Bronze und Elfenbein hergestellt. Erst in archaischer Zeit lernen die griechischen Bildhauer monumentale Bildwerke vor allem aus Stein und Bronze zu gestalten. Im Laufe des 7. und 6. Jh. werden die handwerklichen Techniken der Bildhauerarbeit immer weiter entwickelt und schließlich sicher beherrscht. In der hier vorliegenden Darstellung wird nur der Entwicklungsgang der kunsthandwerklichen Technik für die geometrische und archaische Epoche dargestellt. Die weiteren Fortschritte in der Technik des bildhauerischen Schaffens werden in den Einführungskapiteln zur klassischen und hellenistischen Epoche aufgezeigt.

Ein wesentlicher Faktor für jede Art des bildnerischen Gestaltens ist das Arbeitsmaterial, das dem Künstler zur Verfügung steht. Die wichtigsten Materialien der griechischen Plastik sind Stein, vor allem der leuchtend weiße Marmor, Bronze, Gold, Holz, Elfenbein und Ton. Die Bedeutung der Materialien für die Entwicklung der statuarischen Typen zeigt sich ganz klar an dem zentralen Gegenstand der griechischen Plastik, dem nackten Mann. Der hervorragende lokale Marmor stellt die reale Voraussetzung für die Schöpfung des archaischen Kouros dar, der im Gegensatz zu den fast immer durch einen Rückenpfeiler abgestützten Männern und Frauen der ägyptischen Großplastik frei auf den in Schrittstellung auseinandergestellten Beinen steht (S. 86). Die Beherrschung des Bronzehohlgusses für die Herstellung monumentaler Bildwerke macht im frühen 5. Jh. den Weg frei für die neue, kontrapostische Haltung der Jünglinge, deren differenzierte Beinstellung über die technischen Möglichkeiten des Marmors hinausgeht, wie die durch eine Stütze gesi-

cherten römischen Marmorkopien nach klassischen Jünglingsbildern zeigen. Die strukturell ganz verschiedenen Werkstoffe der Plastik werden mit spezifischen Arbeitsmethoden behandelt, die die griechischen Künstler zumeist von den mit der Materie seit langem erfahrenen orientalischen und ägyptischen Werkstätten übernommen haben. So dringt der Bildhauer unter Wegnahme des überflüssigen Materials durch die äußeren Schichten des Steinblocks direkt zur Oberfläche des Bildwerks vor und kann die Fortschritte seiner Arbeit ständig kontrollieren. Der Tonbildner und der Erzgießer arbeiten dagegen indirekt und formen zunächst ein Tonmodell, dessen Kern sie durch Ummantelung mit weiteren Tonschichten nach außen ausweiten. Das eigentliche Ton- oder Bronzebildwerk wird erst in einem separaten Arbeitsvorgang durch den Brand des Materials in den vom Modell abgenommenen, negativen Tonmatrizen hergestellt und ist für den Künstler erst nach Abnahme der Matrizen sichtbar. In der Frühzeit wirkt sich das Material entscheidend auf die künstlerische Form aus. Während die Steinstatuen noch lange die kubischen Umrißformen des Quaderblocks bewahren, sind die aus weichem Ton modellierten Bildwerke stärker gerundet. Die griechischen Bildhauer, Erzgießer und Koroplasten lernen aber schnell, das Material ihrem künstlerischen Willen gefügig zu machen. Die großen Meister sind mit allen Materialien gleichermaßen vertraut.

In der antiken griechischen Literatur wird die enge Verbindung des Künstlers mit dem Material immer deutlich zum Ausdruck gebracht.[1] Die Autoren unterscheiden stets zwischen dem Steinbildhauer (λιθουργός), Erzgießer (χαλκουργός), Tonbildner (πλάστης), kennen je nach Material weitere Bezeichnungen für plastisch formende Künstler. Der Intention seiner „naturalis historia" entsprechend gruppiert und benennt auch der römische Autor Plinius der Ältere die Künstler noch streng nach den von ihnen benutzten Materialien. Im lateinischen Schrifttum werden später die Schöpfer körperlich gerundeter Bildwerke mit dem ursprünglich nur den Steinschneider meinenden Begriff „sculptor" bezeichnet, der in die moderne europäische Fachliteratur übernommen worden ist (z. B. scultore, sculpteur, sculptor), der in der deutschen Sprache jedoch mit Bildhauer übersetzt wird. Anders als bei den griechischen Autoren, die die künstlerischen Schöpfungen der Bildhauer verschieden benennen,[2] ist in der modernen Literatur der umfassende lateinische Begriff „sculptura" in seinen verschiedenen Abwandlungen üblich geworden, während im deutschen Schrifttum der Begriff Plastik nach der Tätigkeit des Tonbildners (πλάσσειν) bevorzugt wird.

Ein natürliches Arbeitsmaterial für rundplastische Bildwerke ist Holz, das überall greifbar ist und sich leicht mit dem Messer schnitzen läßt.[3] Neben den heimischen Holzarten verarbeiten die griechischen Bildschnitzer auch aus dem Orient importierte Edelhölzer. Holz wird in erster Linie für die geschützt in den Tempeln aufge-

[1] S. 3 A. 3.
[2] S. 83 A. 2.
[3] Paus. VIII 17,2. Rumpf 51–5. Herrmann: Wandlungen (Festschr. E. Homann-Wedeking 1975) 35–48.

stellten Kultbilder der Götter verwendet, die bis in die geometrische Zeit einfache, unterlebensgroße Idole sind, die zumeist nur an der Vorder- und Rückseite geglättet (ξέω glätten, erst später schnitzen) und nach diesem Arbeitsvorgang auch später Xoana (ξόανα) genannt werden.[4] Die altehrwürdigen Xoana haben zwar anregende Impulse für die monumentale Form der früharchaischen Plastik geboten und unmittelbar auf die brettartig flache Körperanlage zahlreicher dädalischer Frauenbilder eingewirkt (Taf. 8,1–2), die nur roh zugeschnittenen Götteridole der Frühzeit sind aber sicher nicht als die direkten künstlerischen Vorläufer der griechischen Großplastik anzusehen. Vielmehr vollzieht sich der Durchbruch zur künstlerisch gestalteten Form bei der Holzplastik gleichzeitig mit der in der dädalischen Epoche des 7. Jh. neu entstehenden Monumentalplastik in Stein und Bronze. Holz bleibt in archaischer Zeit der bevorzugte Werkstoff der konservativen Tempelkultbilder, wird jetzt aber immer häufiger mit Stein,[5] Gold[6] und Bronze kombiniert, bildet schließlich bei den Goldelfenbeinstatuen nur noch das tragende Gerüst.[7] Bei den Weihgeschenken wird Holz besonders gern für die vielfigurigen Gruppen in den Tempeln und Schatzhäusern benutzt. Aus Holz sind aber auch im Freien aufgestellte Votive wie die frühen Statuen der olympischen Sieger aus der zweiten Hälfte des 6. Jh.[8] Während die monumentale griechische Holzplastik vollständig verlorengegangen ist, hat sich von den überaus zahlreichen Votivstatuetten in den Heiligtümern neben verstreuten Einzelexemplaren (Taf. 39,5) im sumpfigen Gelände des samischen Heraion ein großer Figurenkomplex erhalten (S. 369 Taf. 31,6), der eine ausgezeichnete Vorstellung von dem hohen Leistungsstandard der früh- und hocharchaischen Holzplastik vermittelt. Charakteristisch für die Holzplastik sind die scharf geschnittenen Gesichter und die klar umrissenen Gewandfalten, ein Schnitzstil, der sich ganz ähnlich bei Skulpturen aus weichem Poros wiederfindet. Im Laufe des 6. Jh. verlieren die Holzbildwerke immer mehr an Bedeutung, da sie mit der schnellen künstlerischen Entwicklung der Stein- und Bronzeplastik nicht Schritt halten können und schon bei den antiken Autoren als altertümlich in ihrer Zeit galten.

Seit der geometrischen Zeit (Taf. 3,8) werden in Griechenland kleine Votivfiguren und der Reliefschmuck von Prunkmöbeln und Geräten aus dem kostbaren indischen und afrikanischen Elfenbein hergestellt, das von Händlern aus dem Orient geliefert wird.[9] Durch die enge Nachbarschaft zum Orient wird die Elfenbeinschnitzerei in archaischer Zeit vor allem in den großen ostgriechischen Kunstzentren Kleinasiens, in Ephesos (S. 389 Taf. 34,1; 34,3), Samos (S. 371 Taf. 31,5) und Rhodos,[10] heimisch. Die von den mit dem Material vertrauten Werkstätten des Orients

[4] S. 99 A. 51–3.
[5] S. 12 A. 31.
[6] S. 99 A. 54.
[7] S. 22 A. 53.
[8] S. 232 A. 2.
[9] RE V 2356–66 (Blümner). EAA I 937–45 (Albizzati, Becherucci). Barnett, JHS 68, 1948, 1–25 Taf. 1–12. B. Freyer-Schauenburg, Elfenbeine aus dem samischen Heraion (1966). Marangou LEB. Rodziewicz, RoczMusWarsz 14, 1970, 91–148 Abb. 1–20. 18, 1974, 59–110 Abb. 1–20. J. B. Carter, Greek Ivory-Carving in the Orientalizing and Archaic Periods (Diss. 1985). s.: A. 11.
[10] S. 330 A. 24.

entwickelte Einlegetechnik von Augen, Brauen und Schmuck zur farbigen Belebung des Elfenbeins wird übernommen. Während die frühen ostgriechischen Elfenbeinarbeiten auch im Figurenstil und in den Motiven zunächst noch an orientalische Vorbilder anknüpfen, entwickeln die griechischen Bildschnitzer schon bald eine eigenständige Formsprache. Durch die engen Beziehungen zu Samos wird Sparta zum wichtigsten Herstellungsort von Elfenbeinarbeiten im Mutterland (S. 227). Einzelne Elfenbeinfiguren sind aus allen Teilen Griechenlands bekannt. Gerühmt wird das unterlebensgroße, von dem attischen Bildhauer Endoios ganz aus Elfenbein gearbeitete Kultbild der Athena Alea in Tegea.[11]

Als weiteres organisches Arbeitsmaterial wird in Unteritalien der aus dem hohen Norden importierte Bernstein für kleine Votive verwendet.[12]

Das wichtigste Arbeitsmaterial der archaisch-griechischen Großplastik ist der feste, dauerhafte Stein, der vor allem für die ungeschützt im Freien aufgestellten Votivstatuen von Göttern, Menschen und Tieren verwendet wird.[13] Das Urgestein besteht in Griechenland vorwiegend aus kohlensaurem Kalk, der sich im Laufe der Erdgeschichte zu Kalkstein verfestigt und sich schließlich bei Lagerung in großer Tiefe unter hohem Druck zu dem kristallin strukturierten Marmor verdichtet. Rein kristalliner Marmor steht in Griechenland auf den Kykladen, hier vor allem auf Naxos und Paros, auf Thasos, in Attika und in den Küstenregionen Kleinasiens an.[14] Der griechische Marmor (λίθος λευκός) hat eine einheitlich weiße Farbe, wird im griechischen Osten zumeist von dünnen grauen Adern durchzogen oder zeigt in den Brüchen des Hymettos einen bläulichen Einschlag. Die kristalline Struktur reicht vom groben Korn des naxischen Marmors bis zu dem feinkörnigen parischen und pentelischen Marmor, die nach dem Augenschein zumeist nur schwer zu unterscheiden und selbst mit naturwissenschaftlichen Methoden nicht immer sicher zu bestimmen sind. Mit dem Marmor strukturell eng verwandt ist der weiße, leicht durchscheinende Alabaster in Ägypten, der aber leicht bricht und nur für Statuetten und Figurenvasen geeignet ist.[15] Der Marmor wird in der Regel über der Erde abgebaut, nur der qualitativ überragende parische Lychnites, der in der Antike besonders hoch geschätzt wurde, wird unterirdisch in Gruben gefördert. Mit dem lokalen Marmor stand den Bildhauerschulen der Kykladen, in Attika und im griechischen Osten ein ideales Arbeitsmaterial zur Verfügung, um ihre künstlerischen Intentionen zu ver-

[11] A. 9. RomanoEGCI 367. Athena Alea: S. 298 A. 10–11. Goldelfenbeinkultbilder: S. 22 A. 53.

[12] EAA I 312–5 (Pesce). Kolendo, ArcheologiaWarszawa 34, 1983, 1–15. S. 438 A. 268.

[13] RE III A 2241–93 (Fiehn). Dworakowska, ArcheologiaWarszawa 28, 1977, 1–18.

[14] RE III A 2256–69. EAA IV 860–70 (Ward Perkins). R. Lepsius, Griech. Marmorstudien (1890). Washington, AJA 2, 1898, 1–18. Herrmann-Wedekind [illegible] American Journal of Science 252, 1954, 641–62. Georgiadès, Pritchett, BCH 89, 1965, 400–25. Renfrew, Peacey, BSA 63, 1968, 45–66. Ashmole, BSA 65, 1970, 1. Ward Perkins, Proceedings Brit. Acc. 57, 1971, 137–58. BSR 39, 1971, 88. DworakowskaQAG. Dies., ArcheologiaWarszawa 25, 1974, 1–9. 26, 1975, 70–82. Germann, Holzmann, Winkler, Lazzarini, Moschini, Stievano, Archaeometry 22, [illegible]

wirklichen. Die naxischen Bildhauer haben schon im mittleren 7. Jh. als erste in Griechenland ihren heimischen Marmor für die Herstellung monumentaler Statuen verwendet (S. 151) und seit der spätdädalischen Epoche ihre Kollegen in den übrigen griechischen Kunstlandschaften mit den von ihnen erprobten, komplizierten Techniken der Marmorbearbeitung vertraut gemacht. In dem sicheren Gefühl, die Materie zu beherrschen, streben die griechischen Marmorbildhauer von Anfang an nach Monumentalität. Schon die ersten Götter- und Menschenstatuen aus dem mittleren 7. Jh. erreichen Lebensgröße (Taf. 8,1; 9,4–5), die bei den archaischen Bildwerken das übliche Richtmaß bleibt. Dagegen sind bei einigen frühen Jünglingsbildern aus der spätdädalischen und früharchaischen Periode die Formate einem kurzlebigen, megalomanen Zeittrend folgend bis zu der kolossalen Höhe von über 10 m übersteigert (Taf. 9,7; 23,1; 30,5; 31,3).

Die Herstellung einer Marmorstatue vollzieht sich in verschiedenen, langwierigen Arbeitsprozessen.[16] Der Bildhauer sucht sich im Steinbruch eine gleichmäßige Marmorschicht von geeigneter Stärke aus und löst mit seinen Mitarbeitern einen kubischen Block in der Größe der Statue aus dem Gestein heraus. Um mögliche Fehlstellen im Marmor aufzudecken und um das gewaltige Gewicht des Steinblocks für den späteren Transport möglichst weitgehend zu reduzieren, erhält die Statue schon im Steinbruch ihre Rohform (Taf. 9,7). Nach einem genau festgelegten Proportionssystem (S. 88 Abb. 4 b–c) entwirft der Meister die Statue in archaischer Zeit direkt auf dem kubischen Marmorblock und ritzt auf den vier Längsseiten des Steinquaders die Umrißlinien der Figur in ein Rasternetz mit den wichtigsten Meßpunkten ein. Die Mitarbeiter tragen nun mit Spitzhammer und Zahneisen die Quaderseiten des Marmorblocks ringsum in gleichmäßigen Schichten ab, bis sich die gerundeten Umrißformen der Statue in der letzten Steinhülle deutlich abzeichnen. Der Statuenrohling wird zur endgültigen Ausgestaltung aus dem Steinbruch abtransportiert.

Der langwierige und daher kostspielige Transport der Marmorstatuen von den Steinbrüchen bis zum späteren Aufstellungsort stellt den Bildhauer vor große Probleme. Da die massiven, enorm schweren Marmorstatuen bei den beschränkten technischen Möglichkeiten der Antike nur schwer zu bewegen sind und unterwegs irreparabel beschädigt werden können, sucht der Bildhauer möglichst kurze Transportwege, zieht aber immer den sicheren Schiffsweg[17] der gefährlichen Fracht zu Land vor. Im Gegensatz zu den schwer beweglichen Marmorstatuen kann die Bildhauerwerkstatt, die im wesentlichen aus den handlichen Arbeitsgeräten besteht und

[16] C. Blümel, Griech. Bildhauerarbeit (JdI EH. 11, 1927). Ders., Griech. Bildhauer an der Arbeit (1940; 1943[3]). Ders., FuB 10, 1968, 95–101. Casson, AJA 38, 1934, 280–4. S. Adam, The Technique of Greek Sculpture in the Ar[illegible] Gymnasium 77, 1970, 135). H. J. Etienne, The Chisel in Greek Sculpture (1968). Ridgway: Muses at Work 96–118. Stewart, BSA 70, 1975, 199. Dworakowska, ArcheologiaWarszawa 29, 1978, 16–23. 30, 1979, 29–37.

[17] S. 151 A. 5.

daher mobil ist, nach Bedarf ohne große Schwierigkeiten an einem beliebigen Ort eingerichtet werden. Die überwiegende Mehrzahl der lokalen Aufträge wird in der Hauptwerkstatt des Bildhauers in der Nähe des Steinbruchs ausgeführt.[18] Die Statuenrohlinge der Marmorkolosse werden dagegen auf dem schnellsten Weg vom Steinbruch in das Heiligtum geschafft und dort in einer provisorischen Werkstatt fertiggestellt. Wie aus den Küstengewässern marmorarmer Regionen geborgene, lebens- und unterlebensgroße Statuenrohlinge bezeugen,[19] scheut der Bildhauer bei Aufträgen für Marmorbildwerke in weit von seinem Heimatort entfernt liegenden Gebieten die vielfältigen Verletzungsmöglichkeiten, die einer voll ausgearbeiteten Marmorstatue auf dem langen Weg drohen, und zieht es daher vor, den Statuenrohling auf dem Transport zu begleiten und erst am Bestimmungsort die letzte, schützende Steinhülle zu entfernen. Aus technischen Gründen werden auch Giebelfiguren aus Marmor, die im Unterschied zu den schon sehr weit ausgearbeiteten Einzelvotiven in den Steinbrüchen nur roh zugeschnitten werden, in den Heiligtümern endgültig ausgeführt, da die Einpassung der nach verkleinerten Tonmodellen in großes Format umgesetzten Steinskulpturen in das kompositionelle Gefüge unter der Giebelschräge und die Koordination mit den Nebenfiguren ständig kontrolliert werden müssen. Die abfallenden Marmorsplitter werden zerstampft und als Rohmaterial für den Stucküberzug der aus Kalkstein, Poros oder Muschelkalk errichteten Tempel benutzt.

In der Werkstatt wird der Statuenrohling auf der glatten Unterseite der aus dem gleichen Block gearbeiteten Plinthe aufgerichtet. Der Bildhauer dringt nun in behutsamer Arbeit durch die letzte Steinhülle bis zur Oberfläche des Bildwerks vor. Um die Struktur des Marmors zu bewahren, werden die Kristalle durch vorsichtige, steil angestellte Schläge mit dem Spitzmeißel abgesplittert. Größere Flächen werden anschließend mit dem schräg angesetzten Schlag- oder Zahneisen geglättet. Bis weit in die hocharchaische Epoche bewahren die Bildhauer in der Anlage des menschlichen Körpers noch weitgehend die kubische Form des Steinquaders mit glatten, an den Ecken rechtwinklig umbiegenden Flächen. Die Inskriptionen des nackten Körpers und die Gewandfalten sind graphisch linear angelegt. Erst seit der vorgerückten hocharchaischen Zeit wird die Bildhauerarbeit kühner. An den gerundeten Körpern dringt die plastisch formende Binnenmodellierung des Integuments und der Kleidung tief in die Oberfläche ein. Für die Ausarbeitung der langen, tief einschneidenden Rillen zwischen den Steilfalten der Gewänder benutzt man jetzt den Stichbohrer, mit dem eine kontinuierliche Serie punktförmiger Löcher in den Marmor eingebohrt wird, deren Zwischenstege anschließend mit dem Schlageisen entfernt werden. Zur Rationalisierung der Bildhauerarbeit werden die vorgestreckten, weit aus dem kubischen Marmorblock vorragenden Arme der spätarchaischen Koren häufig aus separaten Werkstücken gearbeitet und mit einem Zapfen in die Armbeuge eingelassen (Taf. 21,2).

[19] S. 151 A. 2.

Die nach der Spitzmeißelarbeit noch rauhe Oberfläche der Marmorstatue wird durch Abreiben mit dem Schmirgelstein (Ναξία λίθος) fein geglättet und erhält so ihren letzten Schliff.[20] Die weiße Marmoroberfläche wird durch reiche Bemalung belebt.[21] Die Gewänder werden gleichmäßig mit intensiv wirkender roter, blauer oder grüner Farbe abgedeckt und durch lose verteilte Schmuckornamente aufgelokkert. Exponierte Falten und Säume sind durch kontrastierende Farben gegeneinander abgesetzt und mit kontinuierlich fortlaufenden Mustern wie Mäander und Palmettenband verziert. Augen, Brauen, Mund und Brustwarzen werden durch rote oder braune Farbe betont hervorgehoben. Die Farbschattierung der Haare reicht von tief dunklen bis hell leuchtenden Farben. Reich mit Farbmustern geschmückt sind auch Helme, Poloi und Diademe. Bei den Tieren konzentriert sich die Bemalung auf Augen, Maul, Mähne, Schwanz und Hufe oder Tatzen. Im Gegensatz zu der kräftigen Bemalung der Gewänder und Haare wird die nackte Haut der Menschen und zumeist auch das Fell der Tiere nur ganz verhalten mit Transparenzfarbe getönt. Seit spätarchaischer Zeit begnügt man sich in der Regel mit der leicht gelblichen Verfärbung des Marmors, die durch die jetzt übliche Ganosis bewirkt wird.[22] Die Ganosis ist ein imprägnierender Schutzüberzug der Marmorstatuen aus Wachs und Öl, der tief in die offenen Poren der erwärmten Epidermis eingerieben wird. Die Ganosis, die nach einiger Zeit erneuert werden muß, schützt die Marmoroberfläche gegen eindringende Feuchtigkeit und verhindert das Ausbleichen der Farben auf den zuvor bemalten Partien.

Wichtige Details und Attribute der Marmorstatuen sind nicht selten in anderen Materialien ausgeführt. Bei einigen Frauen sind die Augen mit Glas oder Elfenbein eingesetzt (Taf. 21,3; 29,6), der reiche Schmuck, Diademe, Ketten, Ohrringe, Armreifen, ist zum Teil aus realem Gold oder Silber angefertigt.[23] Das auf dem Schädel anliegende Haar und der Bart spätarchaischer Männerköpfe werden gelegentlich in Gipsstuck modelliert, der durch die rauhe Pickung des Untergrundes fest mit dem Marmor verbunden ist (Taf. 20,5; 23,3).[24] Aus stabiler Bronze gearbeitet sind in Marmor leicht zerbrechliche, stangenförmige Geräte wie Szepter, Speere und Schwerter, die in die durchbohrten Hände eingeschoben werden, sowie Helme und die Zügel der Pferde, die mit Stiften an den Köpfen befestigt werden.[25]

Die in allen Einzelheiten vollständig ausgestaltete Marmorstatue wird an ihrem Bestimmungsort im Heiligtum oder in der Nekropole mit der im 7. Jh. rechteckigen, später runden oder ovalen Plinthe in die in der Regel separat gearbeitete Basis

[20] Casson 19. DworakowskaQAG. 84. Dies., ArcheologiaWarszawa 27, 1976, 43–9. S. 152 A. 11.

[21] KnoblauchStud. 75–104. P. Dimitriou, The Polychromy of Greek Sculpture: To the Beginning of Hellenistic Period (Diss. 1947 ersch. 1982). Reuterswärd bes. 74–80. Walter-Karydi: Studien zur klass. Archäologie (Festschr.

[22] Vitr. VII 9,3. Plin. 33,122. Plut. Moralia 74 E; 287 B. Reuterswärd 67–74. Langlotz, AM 77, 1962, 111. Ders., AA 1968, 470–4. AA 1969, 231.

[23] S. 95 A. 34.

[24] Blümel, RA 1968, 11–24. Strocka, JdI 82, 1967, 110–56.

[25] Ridgway, Hesp 46, 1977, 318–23.

eingelassen und mit einem Bleiverguß befestigt.[26] An den Köpfen der im Freien aufgestellten Marmorskulpturen werden Meniskoi, spitze, stachelförmig abstehende Bronzestäbe, angebracht, die die Verschmutzung der Bildwerke durch Vögel verhindern sollen.[27] Im Laufe der Zeit umgestürzte oder beschädigte Statuen werden nach Möglichkeit repariert.[28] Gebrochene Beine werden mit Schwalbenschwanzklammern aus Bronze zusammengefügt,[29] Arme mit angearbeiteten Zapfen angestückt, abgesplitterte Locken und Gewandfalten mit angestifteten Werkstücken geflickt, kleinere Schäden durch nachträgliche Überarbeitung beseitigt.

Wenig begünstigt mit lokalen Steinmaterialien sind die dorischen Siedlungsgebiete auf Kreta und der Peloponnes, Mittel- und Nordgriechenland sowie die griechischen Kolonien in Unteritalien und Sizilien, wo zumeist nur harter grau-blauer Kalkstein[30] oder ganz geringe Marmorsorten von ungleichmäßiger Struktur zur Verfügung stehen. Die führenden Meister in diesen Regionen haben in archaischer Zeit für ihre Werke gelegentlich Marmor vor allem von den Kykladen benutzt. Um mit dem ihnen fremden Werkstoff vertraut zu werden, begeben sich die Bildhauer in die Marmorbrüche und lassen sich von den lokalen Meistern in der spezifischen Behandlung des Marmors unterrichten. Mit dem in den Steinbrüchen ausgearbeiteten Statuenrohling reisen die Bildhauer zurück und vollenden das Werk zu Hause. Um Material und Kosten zu sparen, werden seit dem frühen 5. Jh. geschützt im Tempel aufgestellte Kultbilder als Akrolithe gearbeitet, bei denen nur die nackten Körperteile, Kopf, Arme und Beine, aus importiertem Marmor, Haare und Gewänder dagegen aus Holz oder Bronzeblech gebildet sind.[31] Die überwiegende Mehrzahl der archaischen Skulpturen in marmorarmen Gebieten ist aus lokalem Stein geschaffen. Die Herstellung der Kalksteinstatuen ist in den wesentlichen Arbeitsvorgängen mit denen der Marmorplastik identisch. Im Gegensatz zu dem gleichmäßig strukturierten Marmor bereitet der harte, oft fehlerhafte Kalkstein den Bildhauern bei der handwerklichen Ausführung ihrer Werke große technische Schwierigkeiten. Monumentale Kouroi werden nur ganz selten aus Kalkstein gearbeitet, da das inhomogene Material der freien Entfaltung der nackten Jünglingsbilder enge Grenzen setzt. Auch die bekleideten Frauenstatuen aus Kalkstein bewahren lange die geschlossene Oberfläche und lassen in der Ausgestaltung der Gesichter und der Gewandfalten oft die letzten Feinheiten vermissen. So ist die Konzentration auf das Frauenbild und der eigentümlich herbe Charakter der archaisch-dorischen Monumentalplastik in Stein nicht zuletzt auf das spröde Arbeitsmaterial zurückzuführen. In der archäologischen Fachliteratur wird Kalkstein zwar häufig synonym als Poros bezeichnet, doch sollte man den geologisch irrelevanten Begriff Poros besser auf eine besonders weiche Kalksteinsorte von gelb-brauner Farbe beschränken, wie sie vor allem in der Region

[26] S. 84 A. 3.
[27] Maxim, JHS 95, 1975, 175–80.
[28] Frel, AAA 15, 1982, 202–14.
[29] S. 177 A. 9. S. 256 A. 23.
[30] RE III A 2248–56. L. Adams, Orientalizing Sculpture in Soft Limestone (1978) bes. 134–40.
[31] Theophr. de lapid. 7. Pollux, Onomastikon 7,124. Wycherley: Phoros (Tribute to B. D. Meritt 1974) 179–87.

um den Saronischen Golf, in Aigina, Korinth und Attika vorkommt.[32] Die Porosskulpturen, die sich leicht mit dem Schlageisen schneiden lassen, stehen in dem „Schnitzstil" der Gesichter und Gewänder der Holzplastik besonders nahe. Der witterungsanfällige Poros war für frei aufgestellte Votivstatuen wenig geeignet, wurde dagegen als schnell zu bearbeitendes Material für die geschützt angebrachten Bauskulpturen der Giebel und Metopen bis in die spätarchaische Zeit dem Marmor vorgezogen. Die paestanischen Bildhauer benutzen für die Bauplastik den weichen, lokalen Sandstein (Taf. 38,5), die Skulpturen des Athena-Tempels in Assos sind aus dem besonders harten Trachyt nahe gelegener Steinbrüche gearbeitet (Taf. 36,6). Im Gegensatz zu der eher verhaltenen, in der Regel auf Haare und Gewänder konzentrierten Bemalung der Marmorplastik werden die aus Kalkstein, Poros, Sandstein und Trachyt gearbeiteten Figuren einschließlich ihrer nackten Körperteile vollständig mit dick aufgetragenen, scharf kontrastierenden Farben überzogen, die die rauhe Steinoberfläche glätten und schützen sollen.

Wichtige Werkstoffe für das bildnerische Gestalten sind die Metalle, die im kalten Zustand mit dem Hammer getrieben, aber bei Statuen meist flüssig in Formen gegossen werden. Von vorgeschichtlicher Zeit bis in die Gegenwart hat sich die Bronze (χαλκός), eine Metallegierung aus Kupfer und Zinn, als ideales Arbeitsmaterial für den Erzgießer (χαλκουργός) erwiesen, die bei relativ niedrigen Temperaturen um 1000° schmilzt, nach dem Erkalten fest und stabil wird und bei Aufstellung im Freien nicht vom Rost zerfressen wird, sondern sich nur mit einer schützenden grünen Patina überzieht.[33] Da die griechischen Erzvorkommen nicht sehr ergiebig sind, wird das Kupfer zumeist aus Kypros, Etrurien, Sardinien und vor allem aus Spanien importiert. Das Zinn, das in Griechenland nicht zur Verfügung steht, wird aus dem Orient, Sardinien, Spanien und später von den hoch im Norden gelegenen britischen Inseln eingeführt. Die Rohmetalle werden in den Minen der Ursprungsländer verhüttet und in Barren gegossen. Während der Import von Marmorblöcken als Arbeitsmaterial für die Bildhauer wegen des schweren Gewichtes und der Bruchgefahr mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, wird für die hohl

[32] EAA I 48 (Mustilli). G. Despinis, Akrolitha (1975). RomanoEGCl. 372.
[33] Allgemein: EAA II 182–90. RAC VI 443–502 (Hill, Mundle). K. A. Neugebauer, Antike Bronzestatuetten (1921). Ders., Griech. Bronzen (1923). LambGRB. (Neugebauer, Gnomon 6, 1930, 263–9). G. Bruns, Antike Bronzen (1947). J. Charbonneaux, Les Bronzes Grecs (1958). (Gjødesen, AJA 67, 1963, 333–51 Taf. 69–80). Mitten-DoeringerMBCW. (Jucker, Gnomon 41, 1969, 605–10). RolleyB. RolleyGB. – Material und Technik: RE III 892–7 (Blümner). EAA IV 1087–94 (Panseri). Davies, BSA 35, 1934/35, 131–7. Maryon, AJA 53, 1949, 93–125 Taf. 16–20. Cheng, Schwitter, AJA 61, 1957, 351–65 Taf. 103–4. Raven-Hart, JHS 78, 1958, 87–91. Heilmeyer, JdI 84, 1969, 1–28 Abb. 1–28. Ders., AA 1981, 440–53. Hill: Muses at Work 60–93 Abb. 1–18. S. Doeringer, D. G. Mitten, A. Steinberg, Art and Technology (1970). Rolley, DossAParis 1978 (28) 8–18 m. Abb. Gehrig, AA 1979, 547–58. N. Degrassi, Lo Zeus Stilita di Ugento (1981) 135–52. Hemelrijk, BABesch 57, 1982, 6–11. Rolley, BCH 107, 1983, 111–32 Abb. 1–22. Schwandner, Zimmer, AA 1983, 57–80 Abb. 1–18. P. C. Bol, Antike Bronzetechnik (1985). E. Formigli, La Tecnica, in: M. Cristofani, I Bronzi degli Etruschi (1985) 35–49 Abb. 1–13. H. Born (Hrsg.), Archäologische Bronzen, antike Kunst, moderne Technik (1985). Großbronzen: A. 36.

gegossenen Monumentalstatuen aus Bronze relativ wenig Material benötigt. Die handlichen Bronzebarren sind leicht zu transportieren und ermöglichen die Entstehung von bedeutenden Erzgießerwerkstätten in rohstoffarmen Gebieten wie in der hocharchaischen Periode auf Delos und seit dem späten 6. Jh. in der Nordostpeloponnes. Kupfer und Zinn werden von den Erzgießern erst unmittelbar vor dem Guß vermischt. Die frühen Votivfiguren bestehen fast nur aus Kupfer und sind daher relativ weich. Bei den späteren Bronzen, vor allem bei den großformatigen Hohlgüssen, wird das Kupfer durch einen 10% Anteil von Zinn gehärtet.

Die griechischen Bronzestatuetten werden schon in geometrischer Zeit in direktem Wachsausschmelzverfahren mit der verlorenen Form massiv gegossen. Der Erzgießer formt zunächst das Wachsmodell der Bronzefigur in seiner endgültigen Gestalt und fügt meist an der Unterseite mehrere röhrenförmige Gußkanäle ebenfalls aus Wachs an. Dann wird das Wachsmodell in einen Mantel aus Ton eingehüllt, dessen fein geschlämmte innere Schicht durch die mit Zusätzen von Sand und Schamott angereicherte Außenhülle gefestigt wird. Der Tonmantel wird im Brennofen gehärtet, wobei das Wachs im Innern ausschmilzt. In die vom Brand erhitzte, meist auf dem Kopf stehende Tonform wird durch die Gußkanäle die flüssige Bronze eingefüllt. Nach dem Erkalten der Bronze wird der Tonmantel zerschlagen. Fehlstellen im Guß wie nicht gekommene Köpfe oder Gliedmaßen, die erst nach dem Zerschlagen der Tonform zu Tage treten, werden im Überfanggußverfahren nachträglich angefügt. Durch die abschließende Kaltarbeit erhält die noch rauhe Oberfläche der Bronzefigur ihren letzten Schliff. Die röhrenförmigen Einfüllstutzen werden abgesägt. Die Außenhaut wird mit einem feinen Meißel geglättet und mit schmirgelähnlichen Materialien poliert. Details wie Haarfrisuren, Tiermähnen, Musterung der Gewänder werden mechanisch mit dem Stichel eingraviert oder mit einem Punzmeißel eingeschlagen. In dem Streben nach immer größeren Formaten sind die argivischen Erzgießer mit ihren subgeometrischen Bronzepferden, die Maximalhöhen von ca. 0,50 m erreichen, schon in der ersten Hälfte des 7. Jh. bis an die technischen Grenzen des Massivgußverfahrens vorgestoßen (S. 208).

Da der Massivguß für die in archaischer Zeit angestrebte monumentale Form der Bronzeplastik ungeeignet war, übernahmen die griechischen Erzgießer in der dädalischen Epoche von den benachbarten Völkern des östlichen Mittelmeerraumes neue Techniken für die Herstellung von Großbronzen, die im Orient und in Ägypten schon lange erprobt waren. Die frühen griechischen Großbronzen sind Sphyrelata, die in einem technisch relativ einfachen Verfahren aus einzelnen Bronzeblechen zusammengesetzt sind, die mit dem Hammer auf dem Amboß getrieben werden (Taf. 6,1; 19,4).[34] Die einzelnen Teile des Körpers, Kopf, Rumpf, Beine und abstehende Arme, werden in der Regel aus je zwei getrennten Blechen gearbeitet. Das größere Blech an der Frontseite wird bis weit über die halbe Rundung des Körperteils nach hinten umgebogen, die Öffnung an der Rückseite wird von einem kleineren, innen eingeschobenen Blech verschlossen, das durch Reihen von Nieten mit dem Deckblech verbunden wird. Im abschließenden Arbeitsgang werden die einzelnen Körperteile an den sich überlappenden Nahtstellen über einem massiven Holzkern oder einem verstrebten Holzgestell, die das stützende Gerüst der Sphyrelata bilden, zusammengenietet. Die gehämmerten Sphyrelata, die wie das 31 Ellen hohe Kultbild des Apoll in Amyklai[35] teilweise kolossales Format erreichen, bilden die bei weitem überwiegende Mehrzahl der monumentalen archaischen Bronzebildwerke. Während die Sphyrelata formal durchaus nicht hinter den gegossenen Bronzefiguren zurückstehen, sind die aus getriebenen Einzelblechen über einem auf Feuchtigkeit und Hitze reagierenden Holzgestell zusammengesetzten Votivstatuen zumal bei ungeschützter Aufstellung im Freien sehr reparaturanfällig und werden daher seit dem späten 6. Jh. von den technisch überlegenen Hohlgüssen verdrängt. Aus Bronzeblech getrieben sind in archaischer Zeit auch Weihreliefs, Holzbeschläge, Rüstungen und Geräte, deren Reliefschmuck zumeist über Modeln aus massiv gegossener Bronze oder gebranntem Ton gehämmert wird.

Nur eine Generation nach der Einführung der Sphyrelatontechnik übernehmen die samischen Erzgießer als erste griechische Bildhauerschule noch vor der Mitte des 7. Jh. aus Ägypten das wesentlich kompliziertere Hohlgußverfahren für die Herstellung von monumentalen Bronzebildwerken.[36] In der dädalischen Epoche werden zunächst nur Gerätfiguren, Greifenprotomen und maximal halblebensgroße Karyatiden in der neuen Technik gearbeitet (S. 359 Taf. 31,4). Im Laufe der Zeit wird die Hohlgußtechnik immer sicherer beherrscht und weiterentwickelt. Schon in der hocharchaischen Periode der ersten Hälfte des 6. Jh. werden auf Samos die ersten großformatigen aber wohl noch unterlebensgroßen Statuen in Bronze gegossen, so daß die antiken Autoren nicht zu Unrecht die „Erfindung des Erzgusses" den beiden berühmten, in dieser Zeit lebenden Künstlern Rhoikos und Theodoros zusprechen (S. 358). Das von den samischen Erzgießern erprobte Hohlgußverfahren eignen sich die Bronzewerkstätten in den übrigen griechischen Kunstlandschaften zunächst nur ganz zögernd an. Erst in der vorgerückten spätarchaischen Periode der mittleren zweiten Hälfte des 6. Jh. erfolgt der große Aufschwung der Bronzehohlgußtechnik in den sich jetzt etablierenden Erzgießerschulen des Festlandes Argos, Sikyon, Athen und Aigina. Die hohl gegossenen, teilweise überlebensgroßen Bronzebildwerke lassen zunächst die Sphyrelata ganz von der Bildfläche verschwinden und

[34] EAA VII 444 (Hampe). PapadopoulosXS. 77–87; 99; 117–23. RolleyGB. 22. Bol a. O. 97–109.

[35] S. 215 A. 8.

[36] K. Kluge, K. Lehmann-Hartleben, Die antiken Großbronzen I–III (1927) bes. I. Kluge, JdI 44, 1929, 1–30 Abb. 1–15. Noble, AJA 79, 1975, 368 Taf. 67. F. Chamoux, L'Aurige de Delphes (FdD IV 5, 1955) 57–66. Reuterswärd 105–68. MattuschCTGB. (Zimmer, Gnomon 53, 1981, 406). Mattusch, Hesp 46, 1977, 340–79 Taf. 77–98. Dies., AJA 84, 1980, 435–44 Taf. 54–6. P. C. Bol, OF IX (1978) 71–98. (Rez.: S. 232 A. 3) Bol, Bronzetechnik 119–72. Hermann, BJb 186, 1986, 748–51. Lehmann-Hartleben, Boreas 4, 1981, 7–14. Formigli, Boreas 4, 1981, 15–24. Due Bronzi di Riace (BdA Ser. spez. 3, 1984) I bes. 107–42 (Formigli). D. Finn, C. Houser, Greek Monumental Bronze Sculpture (1983) (unbrauchbar). RolleyGB. 25–48.

drängen seit der frühklassischen Zeit auch den Marmor als das bis dahin wichtigste
Material für die frei stehende Einzelstatue, besonders bei den kontrapostisch beweg-
ten Jünglingsbildern, in den Hintergrund.

Anders als bei den massiv gegossenen Bronzestatuetten erfordert der technisch
aufwendige Hohlguß einer monumentalen Bronzestatue einen großen Gießereibe-
trieb mit Meistern und Gehilfen, den die attisch-rotfigurige Schale des Erzgießerei-
Malers zeigt (Abb. 1). Die Meister etablieren ihre Hauptwerkstätten in den Hei-
matorten,[37] richten aber zudem Filialen in den zentralen Heiligtümern ein.[38] Junge
Künstler aus verschiedenen Regionen gehen bei den berühmten Meistern der gro-
ßen Erzgießereischulen in die Lehre und lassen sich in der Hohlgußtechnik unter-
richten. Bei den relativ dünnwandigen Großbronzen ist die Legierung von Kupfer
und Zinn besonders wichtig, damit die Mischung beim Guß nicht zu früh erstarrt
und sich gleichmäßig in der Form verteilt, schließlich nach dem Erkalten den ge-



Abb. 1. Erzgießereiwerkstatt auf attisch-rotfiguriger Schale

[37] Athen: S. 304 A. 24. – Korinth: S. 199 A. 85.

[38] Olympia: S. 31 A. 21. – Isthmia: S. 199 A. 86.

wünschten Härtegrad erreicht. In der Antike wird vor allem das delische, das aigine-
tische und das korinthische Erz gerühmt, dessen spezifische Legierung der Kenner
später noch an der Tönung der Bronze erkennen konnte.[39] Das umständliche ägypti-
sche Gußverfahren ist von den griechischen Erzgießern durch eine grundsätzliche
Neuorganisation der Arbeitsweise revolutionär verbessert worden. Während die
Ägypter das Erz im Boden schmelzen und mit Tiegeln zu der hoch aufgerichteten
Gußform tragen, schmelzen die Griechen das Erz in hohen Schachtöfen über der Er-
de und lassen die flüssige Bronze aus der Anstichöffnung unmittelbar in die in den
Boden gebettete Form strömen und beugen so der Gefahr der vorzeitigen Erkaltung
der Gußmasse vor.

Der Erzgießer entwirft zunächst ein verkleinertes Modell der Bronzestatue in
Ton (παράδειγμα, πρόπλασμα),[40] das ihm selbst und dem Auftraggeber eine erste
Vorstellung des Bildwerks bietet und als wesentliche Orientierungshilfe für die
Umsetzung in die große Form dient. Für den Hohlguß der monumentalen Bronze-
statuen wenden die griechischen Erzgießer das Wachsausschmelzverfahren zunächst
in der direkten Methode des Gusses in der verlorenen Form, später die indirekte
Methode mit Abformung des vollständig ausgearbeiteten Tonmodells durch Hilfs-
negative an. Für den direkten Wachsguß wird als erstes der innere Gußkern aus Ton
gebildet und mit einer ca. 1 cm dicken Wachshaut in der Stärke der Bronzewandung
umhüllt (Abb. 2). Während der innere Tonkern, der mit Sand, Schamott, Stroh und
anderen Einschüssen gemagert ist und durch ein Skelett aus kantigen Holz- oder
hohlen Eisenstangen gestützt wird, die Figur nur in verschliffener Form wiederholt,
wird die Wachshülle, die die endgültige Oberfläche bildet, minutiös bis in feine
Details wie die Haarfrisuren, Adern und Fingernägel ausgearbeitet. Die gesamte
Wachshaut wird mit einem frei abstehenden Netzsystem von Gußkanälen überzo-
gen, die beim Brand als Abzugsröhren für das geschmolzene Wachs und als Einfüll-
stutzen für die flüssige Bronze dienen. Die später in anderem Material eingesetzten
Augen werden als Höhlungen in die Wachsschicht eingeschnitten und mit Ton-
klumpen gefüllt. Wachshülle und Kanäle werden vollständig in einen dicken, in
Schichten aufgetragenen Tonmantel eingehüllt. Die fette innere Schicht, die die
Wachshaut möglichst genau reproduzieren soll, ist ganz fein geschlämmt, die äußere
dagegen wie beim Gußkern durch versteifende Zusätze angereichert, um Risse und
Sprünge beim Brennen zu vermeiden. Durch Tonmantel und Wachshaut werden
nagelförmige Kernhalter in den Gußkern getrieben, die Mantel und Kern beim
Brand in ihrer Position verankern. Tonmantel und Gußkern werden nun hart ge-
brannt, wobei das Wachs im flüssigen oder gasförmigen Zustand aus den Kanälen
entweicht. Zuletzt wird die flüssige Bronze aus dem auf der Erde aufgebauten Guß-
ofen durch die Einflußkanäle in die ausgeschmolzene Hohlwandung zwischen Kern
und Mantel der aufrecht im Boden stehenden, noch erhitzten Gußform eingeführt.
Nach dem Erkalten der Bronze wird der äußere Tonmantel zerschlagen. Da der Erz-

[39] Plin. 34,6–10.

[40] Platon, Timaios 28c. Plin. 35,156.

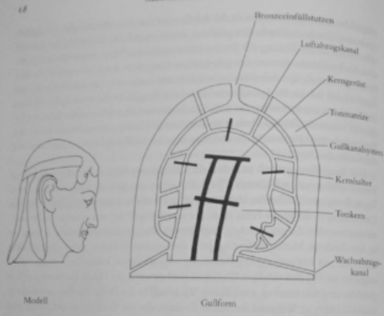


Abb. 2. Tonmodell und Tongußform für Bronzehohlguß

gießer erst nach dem Entfernen des Tonmantels feststellen kann, ob das Werk ge-
lungen ist oder wegen Verschiebung des Kerns gegen den Mantel oder anderer grö-
ßerer Fehlstellen verworfen werden muß, weist das direkte Wachsgußverfahren den
entscheidenden Nachteil auf, daß im Falle des Mißlingens der ganze Arbeitsprozeß
von Anfang an wiederholt werden muß. Aus diesem Grund werden auch schon
beim direkten Gußverfahren Kopf und Körper getrennt gearbeitet (Taf. 28,4).

Zur Vermeidung eines Totalschadens bei einem möglichen Fehlguß wenden die
griechischen Bronzegießer etwa seit der Wende vom 6. zum 5. Jh. die indirekte Me-
thode des Wachsausschmelzverfahrens an, die in einer der berühmten festländischen
Erzgießerschulen, wahrscheinlich in dem für seine spezifische Bronzelegierung be-
kannten Aigina, entwickelt worden ist. Der Erzgießer arbeitet zuerst das Tonmodell,
dessen äußere Schicht aus feinem Tonschlicker besteht, bis in die letzten Feinheiten
aus (Abb. 2). Wie bei der Terrakottaproduktion (S. 24) wird das lufttrockene Modell
in eine Tonschicht eingekleidet, die in angetrocknetem Zustand durch vertikale
Längsschnitte an den einzelnen Körperteilen, Kopf, Rumpf, Armen und Beinen hal-
biert oder geviertelt und zudem noch an den Nahtstellen des Körpers durchgetrennt
wird, wobei Unter- und Überschneidungen vermieden werden müssen. Die zerleg-
ten Partien der Tonhülle bilden Matrizen, die als Hilfsnegative für den weiteren Ar-
beitsvorgang dienen. Auf die Innenseiten der Hilfsmatrizen wird mit den Fingern

oder dem Pinsel eine dünne Schicht aus erhitztem Wachs aufgetragen. Die Teilma-
trizen werden nun in einem von unten nach oben ansteigenden Baukastensystem
wieder zusammengesetzt und die Nahtfugen der inneren Wachsschicht verschmiert.
Gleichzeitig mit dem stufenweisen Aufbau der Hohlform wird der innere Gußkern
in Teilstücken hochgezogen. In die geschlossenen Matrizen werden zuerst die
durchgehenden, kantigen Eisenstangen des Stützgerüsts eingeführt und anschlie-
ßend die Hohlräume mit der Kernmasse aus feuchtem Ton, Sand, Schamott, Stroh
und Fellstücken vollständig ausgefüllt. Nach dem langwierigen Austrocknen des
Gußkerns durch die Luft werden die Teilmatrizen abgenommen. Die jetzt auf der
Kernform haftende Wachshaut wird noch einmal in Details retuschiert. Die letzten
Arbeitsgänge der indirekten Gußmethode, Anbringung des Gußkanalnetzes aus
Wachs, Verbindung von Mantel und Kern durch die eingetriebenen Kernhalter,
Ausschmelzen des Wachses durch gleichzeitigen Brand der inneren und äußeren
Tonform, Eingießen der flüssigen Bronze und Abschlagen des Tonmantels nach Er-
kalten der Gußmasse, sind mit denen des Direktgusses identisch. Das indirekte
Gußverfahren ist zwar wesentlich komplizierter und arbeitsaufwendiger als der Guß
mit der verlorenen Form, bietet dafür aber entscheidende Fortschritte. Bei einem
Fehlguß bleibt das eigentliche Schöpfungswerk des Meisters, die Tonform und die
davon abgenommenen Hilfsmatrizen, unversehrt erhalten und die abschließenden
mechanischen Arbeitsphasen für einen neuen Gußversuch können unverzüglich von
den Mitarbeitern der Werkstatt in Angriff genommen werden. Da bei der Abnahme
der Matrizen die Möglichkeit der nachträglichen genauen Kontrolle der Wachs-
schicht besteht, wird die Stärke der Bronzewandung zur Einsparung des wertvollen
Materials gegenüber den älteren, direkt gegossenen Statuen teilweise um die Hälfte
bis auf ca. 0,5 cm reduziert. Während die ruhig stehenden archaischen Bronzestatuen
mit Ausnahme des Kopfes in einem Stück in der verlorenen Form gegossen werden,
werden für die seit der klassischen Epoche stärker bewegten Bildwerke die sich
durch die Matrizentechnik anbietenden Möglichkeiten des Teilgusses, der bei even-
tuellen Fehlstellen den Schaden auf Einzelteile begrenzt, stärker genutzt. Beine und
Rumpf, die das tragende Gerüst der Figur bilden, werden aus statischen Gründen
weiter zusammengegossen, dagegen werden neben dem Kopf auch die zur Seite ge-
streckten Arme einzeln ausgeführt. Separat gegossen werden Hände und Fußspitzen,
zudem frei abstehende Partien wie Haar- und Bartlocken, herabhängende Gewand-
zipfel und Details wie die Lippen, die alle schon vor der Abnahme der Matrizen mit
dem Messer vom Tonmodell abgetrennt werden. Die Teilgüsse werden abschlie-
ßend durch Hartlötung zusammengeschweißt. Die einzelnen Gußstücke werden
durch einen Tonkern, später auch durch eine untergeschobene Bronzemanschette
provisorisch zusammengefügt, in die mit Wachs gefüllten Stoßfugen wird nach dem
Brand des Tonmantels die flüssige Bronze eingefüllt. Separat geformt und gegos-
sen werden Attribute wie Szepter und Opfergaben, Sportgeräte oder Rüstungsteile
wie Helme und Schilde, die zumeist nur durch Nietung mit der Statue verbunden
werden.

Nach dem Guß erhält die Bronzestatue durch intensive Kaltarbeit ihren letzten Schliff. Zuerst werden die vorstehenden Enden der Gußkanäle und der Kernhalter mit dem Skalpell an der Basis abgeschnitten. Die gesamte Oberfläche weist nach dem Brand hunderte von Löchern durch Gasblasen und eingebrannte Partikel des Tonmantels auf. Winzige Löcher werden durch Schläge mit dem Hammer geschlossen. Größere Fehlstellen werden quadratisch oder rechteckig ausgestanzt und mit Flicken gefüllt. Die insgesamt rauhe und stumpfe, teilweise von Gußnähten überzogene Bronzehaut wird mit Raspeln und sichelartigen Schabern ganz fein geglättet. Unterschnittene Partien wie Gewandfalten werden mit Feile und Meißel ausgehöhlt. Mit dem spitzen Stichel werden die feinen Linien der Haarsträhnen nachgezogen oder jetzt erst in Kaltarbeit eingeritzt. Erst durch die abschließende Politur nimmt die Bronzestatue die in der Antike hochgeschätzte goldgelb glänzende Tönung an, die man durch Einfetten oder einen dünnen Harzaufstrich möglichst lange zu erhalten sucht. Da eine kontinuierliche Pflege der meist im Freien aufgestellten Votivstatuen nicht möglich war, überzogen sich natürlich auch die antiken Bronzen im Laufe der Jh. mit grüner Patina. Im Gegensatz zu den reich bemalten Steinstatuen ist die Farbgebung der Bronzebildwerke sehr verhalten. Die Augen werden in Marmor, Elfenbein oder Glasfluß eingesetzt. Lippen und Brustwarzen sind aus rötlichem Kupfer. Im geöffneten Mund sind die aus Silberblech getriebenen Zähne zu sehen. Gewandornamente und Verzierungen von Helmbüschen werden sparsam mit dünnen Gold- oder Silberstreifen ausgelegt. Einige altehrwürdige Götterbilder wurden später vergoldet.[41] Nach der endgültigen Fertigstellung wird die Bronzestatue mit einem Bleiverguß durch Löcher in den Fußsohlen auf der Basis aus Marmor oder Kalkstein versockelt. Die Bronzestatue wird in der freien Beweglichkeit der Glieder und in der Präzision der Oberflächenmodellierung von keinem Bildwerk in einem anderen Material erreicht. Die Großbronzen sind nach dem hohen Materialwert und dem großen Arbeitsaufwand von Meistern und Gesellen in den Herstellungskosten um ein vielfaches teurer als vergleichbare Marmorstatuen und waren daher nur für wenige begüterte Privatleute und staatliche Auftraggeber erschwinglich. Bei der Einnahme Griechenlands durch die Römer wurden die hochgeschätzten Bronzestatuen zu tausenden nach Rom verschleppt.[42] In den Wirren der Völkerwanderungszeit wurden die Bronzestatuen fast restlos von den Barbaren zerstört und in Zweitverwendung zu Waffen und Geräten umgeschmolzen.

Das leicht formbare, in der Oberfläche stumpfe Blei, ein Nebenprodukt der Silberminen, wird vor allem in der dädalischen Epoche des 7. Jh. als preiswerter Ersatz der Bronze für bescheidene Weihgeschenke ärmerer Leute verarbeitet.[43] Im Unterschied zu den in fest geschlossenen Tonformen gegossenen Bronzestatuetten werden die

[41] S. 99 A. 54.

[42] M. Pape, Griech. Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom (Diss. 1973).

[43] RE III 561–4. EAA VI 175. Buchholz, JdI 87, 1972, 1–59 bes. 13. B. Schmaltz, Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (1980) bes. 5–11; 116. – Argos: S. 210. – Sparta: S. 226 A. 108 (Reliefs); 109. Theben: S. 317 A. 58.

Votivfiguren aus dem weichen, bei geringen Temperaturen schmelzbaren Blei wie die Terrakotten (S. 22) zumeist in wiederverwendbaren Doppelmatrizen hergestellt, die vielfach zur Serienproduktion von beliebten Figurentypen benutzt werden. Besonders billige Massenprodukte sind auch die überaus zahlreichen, in flachen Tonmatrizen geformten Miniaturreliefs aus Blei (S. 226).

In der antiken Literatur werden zwar einige archaische Bildwerke aus Eisen genannt, die von der Experimentierfreudigkeit der griechischen Erzgießer zeugen, doch ist das harte Material, das wegen seines hohen Schmelzpunktes um 1500° beim Stand der antiken Technik nur schwer in Formen zu gießen ist und zudem besonders stark der Korrosionsgefahr durch Rost ausgesetzt ist, im Grunde für das bildnerische Gestalten ungeeignet und daher auch nur ganz selten für zumeist kleinformatige Votive verarbeitet worden.[44]

Die beiden kostbaren Edelmetalle Gold[45] und Silber,[46] die aus Minen im eigenen Land gewonnen und noch aus dem Orient eingeführt werden, sind wegen ihres sehr hohen Materialwertes zumeist nur für die Herstellung von kostbarem Schmuck und prächtigen Kultgefäßen verwendet worden, die in der Regel reich mit ornamentalen und figürlichen Reliefs verziert sind.[47] Wenn auch das Gold als Symbol von Macht und Würde in der religiösen Vorstellung der Griechen immer eng mit dem göttlichen Bereich verbunden ist, so gilt die Aufstellung von Götterbildern aus massivem Gold als barbarische Sitte.[48] Die wenigen Votivstatuen aus Gold und Silber in den großen griechischen Heiligtümern sind daher zumeist Stiftungen von Fremden aus dem Orient wie dem reichen Lyderkönig Kroisos.[49] Über die traditionelle griechische Vorstellung hat sich nur der mächtige Tyrann Kypselos von Korinth hinweggesetzt, der ein „kolossales" goldenes Sphyrelaton des Zeus nach Olympia weihte.[50] Im Unterschied zur Bronze werden figürlich verzierte Geräte und monumentale Bildwerke aus Gold und Silber in der Regel nicht im Gußverfahren, sondern in der Material sparenden Treibtechnik aus dünnem Blech hergestellt.

Während die Griechen massive goldene Kultbilder ablehnen, sind zahlreiche Götterstatuen vergoldet.[51] Aus der kunsthandwerklichen Tradition, altehrwürdige Xoana durch die Ummantelung mit getriebenem Goldblech anthropomorph auszugestalten,[52] entwickelt sich in der spätarchaischen Epoche der zweiten Hälfte des

[44] RE V 2142–9 (Blümner). Rumpf 43. Forbes, ArchHom II K 29–33. S. 230 A. 29–30. S. 231 A. 10. S. 185 A. 31.

[45] RE VII 1555–78 (Blümner). EAA V 730–9 (Breglia); 765–9 (Magi). RAC XI 895–918 (Horn). Reuterswärd 143–68. RomanoEGCI 367. Bol, Bronzetechnik 157–60.

[46] RE III A 13–23 (Blümner). EAA I 621.

[47] W. Reichel, Griech. Goldrelief (1942). G. Becatti, Oreficerie Antiche (1955). (Amandry, Gnomon 29, 1957, 23–9.) E. Coche de la Ferté, Les Bijoux Antiques (1956). R. A. Higgins, Greek and Roman Jewellery (1961). D. E. Strong, Greek and Roman Gold and Silver Plate (1966). A. Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall I–II (1970–75). Kolkówna, Archeologia Warszawa 29, 1978, 46–98 Abb. 1–141 (Werkzeuge).

[48] Lukian, Jup. trag. 8. RomanoEGCI 367. Reuterswärd 143–68.

[49] S. 409 A. 3–4.

[50] S. 187 A. 3.

[51] A. 48.

[52] S. 99 A. 54.

6. Jh. die Goldelfenbeintechnik für die Herstellung von Kultbildern, die in der Antike besonders hoch geschätzt wurde.[53] Die frühen Goldelfenbeinkultbilder, von denen sich als einzige Zeugen der ganzen Gattung in Delphi Teile der göttlichen Trias, Apoll, Artemis und Leto, erhalten haben (S. 394 Taf. 34,5–6), sind etwa lebensgroß. Erst in klassischer Zeit nehmen die Goldelfenbeinkultbilder kolossale Formen an. Bei den chryselephantinen Kultbildern sind wie bei den Akrolithen die nackten Körperteile, Gesicht, Arme, Beine, gelegentlich auch der Rumpf, aus Elfenbein, Haare und Gewänder aus getriebenen Goldblechen gearbeitet, die auf einem Holzgerüst im Innern der Statue befestigt werden. Mit zunehmender Größe der Kultbilder werden die nackten Körperpartien aus mehreren Elfenbeinplatten zusammengesetzt, die zunächst einzeln geschnitzt und dann über einem Holzkern zusammengeleimt werden. Zur Steigerung der prächtigen Farbwirkung sind in den Gesichtern Augen, Brauen und Mund aus kontrastierendem Material eingelegt, die Goldgewänder reich mit ornamentalen Mustern aus Glas und Halbedelsteinen geschmückt. Die technisch aufwendigen Goldelfenbeinkultbilder sind besonders anfällig gegen Witterungseinflüsse und müssen daher ständig gepflegt und repariert werden. Als dauernde Schutzmaßnahme gegen das Austrocknen des Holzgerüstes und der zusammengeleimten Elfenbeinplatten werden in der Cella Bassins mit Wasser und Öl aufgestellt.

Der meist gebrauchte Werkstoff der Antike ist der überall in Griechenland in dichten Schichten anstehende Ton, der leicht zu formen ist und nach dem Brennvorgang ein sehr widerstandsfähiges Material bildet.[54] Die Masse der bescheidenen Votivfiguren in den Heiligtümern und der Grabbeigaben ist daher auch aus diesem preiswerten Arbeitsmaterial geschaffen. In der Produktion der Terrakotten vollzieht sich an der Wende vom 8. zum 7. Jh. ein grundlegender Wandel. Während die geometrischen Tonfiguren einzeln mit der Hand geformt oder auf der Töpferscheibe hochgezogen werden (S. 30), werden die beiden veralteten Herstellungsmethoden im Laufe des 7. Jh. von der modernen, aus dem Orient übernommenen Matrizentechnik verdrängt, die die serienmäßige Massenproduktion der Terrakotten ermöglicht. Mit dem Wandel der Herstellungsmethode geht die Produktion der Tonfiguren von den Ateliers der Vasentöpfer in die Spezialwerkstätten der Tonbildner, der Koroplasten (πλάστης, κοροπλάθος), über, wo die leitenden Meister die Formen modellieren und die mechanischen Arbeiten ihren Gehilfen übertragen. Der Ton wird als Rohmaterial in Gruben gefördert, durch Schlämmen im Wasserbecken von verunreinigenden Beimischungen befreit und schließlich feucht in geschlossenen Gefäßen gelagert. Im ersten Produktionsgang formt der Koroplast das positive Modell der Tonfigur, die Patrize, mit der Hand und arbeitet mit dem Modellierholz die endgültige Oberflächengestalt heraus. Die gebrannte Patrize wird in einen dicken Mantel aus feuchtem Ton eingehüllt, der mit den Fingern in Schichten aufgetragen wird. Die negative Tonform, die Matrize, wird leicht angetrocknet vom Modell abgezogen, an der Luft lederhaft ausgetrocknet, zur Korrektur von Fehlstellen noch einmal mit dem Modellierholz retuschiert und anschließend im keramischen Ofen bei hohen Temperaturen hart gebrannt. Bei den voll bekleideten Frauen, die unter den archaischen Terrakotten dominieren, werden in der Regel nur die Frontseiten in Matrizen gepreßt, dagegen sind bei nackten Menschen und Tieren Doppelmatrizen üblich, die bei der Abnahme vom Modell mit dem Messer in zwei Hälften aufgeteilt werden. Vor der Eingabe in die Matrize wird die Tonmasse mit Sand und Schamott angereichert, um den Schrumpfungsprozeß beim Brand möglichst weitgehend einzuschränken. Bei kleinen Terrakotten wird die Matrize vollständig mit Ton ausgefüllt. Da massive Tonfiguren beim Brennen leicht reißen oder springen, werden die Terrakotten bei zunehmenden Formaten zur Erleichterung des Brennvorgangs, aber auch wegen der Materialeinsparung als Hohlkörper gearbeitet, die Matrize also nur mit einer dünnen Tonhülle ausgekleidet. In die Unter- und Rückseite werden zudem Brennlöcher eingeschnitten, aus denen beim Brand der heiße Wasserdampf entweichen kann. Nach dem Herauslösen aus der Form werden die beiden angetrockneten Hälften der mit Doppelmatrizen hergestellten Terrakotten zusammengefügt und die Nahtstelle mit feinem Tonschlicker verklebt. Bei den einschalig geformten Tonfiguren wird erst jetzt die Rückseite in groben Umrissen frei mit der Hand und dem Spatel hochgezogen. Um die Serientypen ganz bewußt individuell zu variieren, fügt der Koroplast jetzt vorspringende Teile wie Kopfputz, Gewandzipfel oder Attribute mit feuchten, handgeformten Tonklumpen an und ritzt Details der Oberfläche wie die Haarfrisuren und Gewandornamente frei mit dem Holzgriffel. Auf die lederhart getrockneten Terrakotten wird mit eisenoxydhaltigem, durch Alkali angereichertem Tonschlicker die Bemalung aufgetragen. Zuletzt wird die Tonfigur im Brennofen hart gebrannt, wobei sich die „Firnißmalerei" je nach Zusatz schwarz, braun oder rot verfärbt. Jede fertige Terrakottafigur stellt selbst wiederum ein positives Modell dar, das in einem Kettenprozeß mit Matrizen in Serie abgeformt werden kann.

Seit der spätdädalischen Epoche werden die Tondächer der griechischen Tempel mit Reliefs in den Giebeln und an den Simen sowie mit rundplastischen Akroteren geschmückt.[55] In den Heiligtümern werden großformatige, in der Regel aber unterlebensgroße Terrakottastatuen als Weihgeschenke aufgestellt, die besonders zahlreich in Gebieten wie Kreta, Korinth und den westgriechischen Kolonien vertreten sind, wo den Bildhauern kein lokaler Marmor als Arbeitsmaterial zur Verfügung

[53] RE V 2362–6. EAA II 936. Reuterswärd 102. RomanoEGCI. 368. Bol, Bronzetechnik 104–9. Carter, Ivory-Carving 248–62. Gold: A. 48. Elfenbein: S. 7 A. 9.

[54] EAA VII 732–43 (Andrén). AT III (Winter). A. Köster, Die griech. Terrakotten (1926). J. Charbonneaux, Les Terres Cuites Grecques (1936). KnoblauchStud. Jastrow, OpArch 2, 1951, 1–28 Taf. 1–11. G. Bruns, Antike Terrakotten (1946). T. B. L. Webster, Greek Terracottas (1950). B. Neutsch, JdI EH. 17, 1952, 1–10. Nicholls, BSA 47, 1952, 217–26 Taf. 44–5. E. Paul, Antike Welt in Ton (1959) 7–60. S. Mollard-Besques, Les Terres Cuites Grecques (1963). HigginsGT. E. Rohde, Griech. Terrakotten (1968). Heilmeyer, JdI 84, 1969, 24–8. CroissantPFA.

[55] S. 113 A. 128.

steht.[36] Die Giebel- und Simenreliefs werden wie die Dachziegel mit Matrizen hergestellt. Die monumentalen antiken Tonstatuen, deren Herstellungstechnik bisher nicht systematisch erforscht ist und daher viele Fragen offen läßt, werden in separaten Einzelteilen gearbeitet, die teils mit der Hand modelliert, teils in Matrizen geformt werden. Frei mit der Hand hochgezogen werden die Basis und die angearbeiteten, aus Gründen der Statik zumeist massiven Füße. Wie bei den kleinen Terrakottavotiven wird von dem positiven Tonmodell der Statue eine Negativform abgenommen. Wegen des großen Formats wird der Abdruck entsprechend dem Vorgang bei den Bronzehohlgüssen (S. 18) in Teilmatrizen für Kopf, Rumpf, Arme und Beine zerlegt. In die fest gebrannten Matrizen wird zuerst die fein geschlämmte Tonschicht für die Außenhaut der Statue und dann eine dicke, grobe, mit Stroh und Schamott angereicherte Tonlage eingedrückt. Alle Innenräume bleiben hohl. Große Hohlräume wie der Rumpf werden durch Scheidewände unterteilt und stabilisiert. Die durch die Luft lederhart ausgetrockneten Formen werden aus den Matrizen abgezogen und mit Messer und Spatel übergangen. Der Koroplast nutzt die Überarbeitung für eine reiche Ausgestaltung der Details wie Haarfrisuren und Gewandfalten, die in ihrer scharfgratigen Linienführung an den Schnitzstil der Holzbildwerke erinnern. Die endgültig ausgearbeitete Oberfläche wird mit einem feinen Tonschlicker überzogen, der sich durch die Verbindung mit verschiedenen Mineralien nach der Oxydation beim Brand schwarz, weiß oder rot verfärbt und die Bemalung der Tonstatue bildet. Die einzelnen Teile des Körpers werden nun zusammengefügt, Kopf und Gliedmaßen durch Tonnähte mit dem Körper verbunden. Während die frei stehenden Votive ringsum mit Matrizen gearbeitet sind, wird die nicht sichtbare Rückseite der Akroterfiguren beim Zusammenschluß der Teile in groben Zügen frei mit der Hand geformt. Im letzten Arbeitsgang wird die in allen Einzelheiten ausgestaltete Tonstatue im Brennofen bei hohen Temperaturen hart gebrannt. Die Zusammensetzung der Statue und der anschließende Brennvorgang, die hier als kontinuierlicher Arbeitsprozeß begriffen werden, können sich allerdings auch in Teilabschnitten mit getrenntem Brand einzelner Körperteile, die erst in einem zweiten Brennprozeß endgültig zusammengefügt werden, vollzogen haben.

[36] A. 54. W. Deonna, Les Statues de Terre-Cuite en Grèce (1906). Zur Technik: Kunze, 100. BWPr (1940) 32. Weinberg, Hesp 26, 1957, 293–302.

C. GEOMETRISCHE PLASTIK

A. Furtwängler, Olympia IV (1890) 28–98 Taf. 10–36. V. Müller, Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien (1929). Kunze, AM 55, 1930, 141–62 Beil. 38–47. Ders., Olympiabericht IV (1944) 105–25 Abb. 89–94 Taf. 32–46. Ders., Olympiabericht VII (1961) 138–55 Abb. 78–93 Taf. 58–67. Ders., Olympiabericht VIII (1967) 213–36 Abb. 75–90 Taf. 106–13. F. Matz, Gesch. der griech. Kunst I (1950) 73–93 Taf. 23–41. F. Willemsen, Dreifußkessel von Olympia (OF III, 1957). N. Himmelmann-Wildschütz, Bemerkungen zur geom. Plastik (1964). (Marwitz, GGA 218, 1966, 220–36). Himmelmann-Wildschütz, AA 1974, 538–44. Ders., StClOr 31, 1981, 13–40. H.-V. Herrmann, JdI 79, 1964, 17–71 Abb. 1–62. E. Brandt, Gruß und Gebet (1965) 35–59. Bouzek, Eirene 6, 1967, 115–39 Abb. 1–13. G. Kaschnitz v. Weinberg, Ausgewählte Schriften III (1965) 243–66. Marwitz: Festschr. W. Gross (1968) 25–43 passim. RolleyB. Nr. 1–30. Ders., FdD V (1969) 7–103 Abb. 1–28 Taf. 1–25. (Kranz, Gnomon 45, 1973, 474–83). Rolley, FdD V 3 (1977). (Rez.: S. 31 A. 22). RolleyGB. 52–70 Abb. 28–47. B. Schweitzer, Die geom. Kunst Griechenlands (1969) bes. 133–230 Taf. 117–237. (Coldstream, Gnomon 44, 1972, 595–602 bes. 599. Marwitz, GGA 228, 1976, 1–32 bes. 22–7. Bielefeld, AnzWien 27, 1974, 89–94). Weber, AM 86, 1971, 13–30 Taf. 5–10. Dies., AM 89, 1974, 27–46 Taf. 11–20. Carter, BSA 67, 1972, 25–58. W.-D. Heilmeyer, Frühe olymp. Tonfiguren (OF VII, 1972). (Rez.: S. 30 A. 17). Heilmeyer, Frühe olymp. Bronzefiguren – Die Tiervotive (OF XII, 1979). (Rez.: S. 32 A. 23). Heilmeyer, Olympiabericht X (1981) 59–71. Ders., Frühgriech. Kunst (1982). I. N. Coldstream, Geometric Greece (1977). M. Maaß, Die geom. Dreifüße von Olympia (OF X, 1978). (Rez.: S. 31 A. 22). Brookes-CDDS. 1–47. I. Kilian-Dirlmeier, Anhänger in Griechenland von der myken. bis zur spätgeom. Zeit (1979). Hiller, JdI 94, 1979, 18–31. Schmaltz, MWP (1980) 3–36 bes. 22–36. R. Hampe, E. Simon, Tausend Jahre frühgriech. Kunst (1980). J. Floren, Die geom. Plastik Griechenlands (Boreas Beih. 2, 1987).[1] ArchHom IA-IIIZ (1967 ff.).

Schon seit dem Anfang des zweiten Jt. wurden die südliche Balkanhalbinsel, die Kykladen und Kreta von griechischen Völkerschaften besiedelt, die die hochstehende minoisch-mykenische Kunst und Kultur geschaffen haben. An der Wende von der Bronze- zur Eisenzeit dringen während der zweiten dorischen Wanderung im Laufe des 13. Jh. neue griechische Stämme aus dem nördlichen Balkan nach Süden vor, die die achäische Urbevölkerung, die Aioler, Aitoler und zum Teil auch die Jonier, zur Aufgabe ihrer Wohnsitze und zur Umsiedlung an die Westküste Kleinasiens zwingen. Die neuen dorischen Stämme siedeln sich schließlich in der westlichen Peloponnes an, einige stoßen über die Südkykladen und Kreta an die Westküste Kleinasiens vor. Erst mit der Etablierung aller griechischen Stämme in ihrem historischen Siedlungsraum beginnt die griechische Geschichte im eigentlichen Sinne. Die

[1] Die als Boreas Beih. 2, 1987 publ. Untersuchung des Verf. war ursprünglich als Originalbeitrag für „Die griech. Plastik" an dieser Stelle vorgesehen, erwies sich aber im Volumen als zu umfangreich und liegt daher hier in einer stark gekürzten Fassung vor. Da sich die mit einem umfangreichen Tafelteil ausgestattete Originalfassung, in der die hier zusammengefaßten Untersuchungsergebnisse ausführlich begründet werden, und die vorliegende Kurzfassung nicht nur im Aufbau, sondern auch in der Reihenfolge der Anm. genau entsprechen und daher parallel benutzt werden können, wird auf Querverweise in den Anm. des „Handbuches" verzichtet.

neue Einwanderungswelle hat für Griechenland katastrophale Folgen. Im Zuge der kriegerischen Auseinandersetzung zwischen den alteingesessenen und neu eindringenden Stämmen werden die mykenischen Siedlungen und Herrensitze des Festlandes mit Ausnahme von Attika und die minoischen Reiche auf Kreta völlig zerstört. In den unruhigen Kriegszeiten geht die minoisch-mykenische Kunst und Kultur zu Grunde. Erst allmählich richten sich die alten und neuen griechischen Stämme friedlich nebeneinander ein, Wirtschaft und Handel florieren wieder. Im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs und des damit verbundenen starken Anwachsens der Bevölkerung wird der Siedlungsraum zu eng, und die griechischen Poleis besiedeln seit der zweiten Hälfte des 8. Jh. die Küsten Unteritaliens und Siziliens.[2]

In den „Dark Ages", den dunklen Jh. der kriegerischen Auseinandersetzungen, kommt die künstlerische Produktion weitgehend zum Erliegen. Erst nach einer langen Phase der politischen Stabilisierung entsteht in Griechenland an der Wende vom 2. zum 1. Jt. die neue geometrische Kunst, die nach dem vorherrschenden Dekor der bemalten Vasen so benannt wird.[3] Die geometrische Kunst ist eine gemeinsame Schöpfung der alteingesessenen und der neu eingewanderten griechischen Stämme, die in einer fruchtbaren Mischung aus dem kulturellen Erbgut der Urbevölkerung und den frischen Anregungen der aus dem nördlichen Balkan kommenden dorischen Stämme zu einer neuen Formsprache gefunden haben. Von außen wirkt die hochstehende Kultur der benachbarten Völker des Orients als anregender Faktor auf die Ausbildung der geometrischen Kunst ein.[4] Die künstlerische Entwicklung vollzieht sich in ganz Griechenland im wesentlichen einheitlich, zeigt aber in den einzelnen Regionen eine lokale Färbung. Die beiden überragenden Kunstzentren der Epoche sind Athen mit seiner jonischen Urbevölkerung und das von den Dorern neu gegründete Argos. In einem gewissen Abstand folgen auf der Peloponnes die beiden dorischen Städte Sparta und erst ganz spät Korinth. Auch die übrigen, von alteingesessenen Stämmen besiedelten griechischen Landschaften, Arkadien, Elis, Mittel- und Nordgriechenland, die Kykladen und der griechische Osten, sind mehr oder weniger stark an der künstlerischen Produktion beteiligt. Die im zweiten Jt. künstlerisch dominierende Insel Kreta spielt jetzt nur noch eine untergeordnete Rolle. Kulturelle Zentren sind die großen überregionalen Heiligtümer Delos, Delphi und vor allem Olympia, das nach der Einrichtung der olympischen Spiele 776 zum religiösen und künstlerischen Mittelpunkt der griechischen Welt wird.

Die Eigenart der geometrischen Kunst zeigt sich am deutlichsten an den reich bemalten Vasen, die als Beigaben der Toten in die Gräber gelegt oder als frei stehende Monumente über den Gräbern

[2] S. 417 A. 1.

[3] A. Conze, Zur Geschichte der Anfänge der griech. Kunst (SBWien 64, 1870) 505–34. Ders., AdI 49, 1877, 384–97 (385 A. 1: „Stile geometrico"). Heilmeyer (1979) 1–18.

[4] RLA IV (1975) 303–11 ... Borell, Attisch geom. Schalen (1978) bes. 84–92. W. Helck, Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jh. v. Chr. (1979) bes. 171–229. BrookesCDDS. 8–31. Vgl. S. 12 A. 27.

aufgerichtet wurden.[5] Die Entstehung und Entwicklung der geometrischen Vasen ist in den Gefäßtypen und im Dekor maßgeblich von Athen bestimmt worden,[6] das von der dorischen Wanderung nicht berührt wurde. In ihrer kontinuierlichen, durch die Schichtbefunde der Gräber gesicherten Abfolge bilden die überaus zahlreichen attischen Vasen das chronologische Gerüst der gesamten geometrischen Epoche. Erst in einem gewissen Abstand folgen die großen Kunstzentren auf dem Festland Argos,[7] Sparta[8] und Korinth[9] und zahlreiche weitere Werkstätten im übrigen Griechenland, die sich an der Entwicklung der Vasen in Athen orientieren aber in den Gefäßtypen und im Dekor lokale Varianten zeigen. Die Töpfer der geometrischen Zeit knüpfen zwar in den Gefäßformen und in der Herstellungstechnik auf der Töpferscheibe an die mykenische Kunst an, zeichnen sich aber durch einen völlig neuen Sinn für den klar gegliederten, tektonischen Aufbau des Gefäßköpers aus. Die Bemalung der Vasen wird beherrscht von einem abstrakten Dekorationsystem aus den geometrischen Grundformen Linie und Kreis. In der Frühphase der proto- oder frühgeometrischen Kunst herrschen mit dem Kammzirkel gezogene Kreise vor. Seit der strenggeometrischen Periode des 9. Jh. ist das neue Leitmotiv der zunächst noch schwarzgrundigen Vasen der umlaufende Mäander. In der reifgeometrischen Kunst der ersten Hälfte des 8. Jh., die in der hochgeometrischen Phase des zweiten Viertels des 8. Jh. kulminiert, überziehen die geometrischen Muster die jetzt tongrundigen Gefäße immer dichter. In der spätgeometrischen Kunst der zweiten Hälfte des 8. Jh. sind die Gefäße vollständig von dem geometrischen Dekorationsystem eingehüllt, das sich in der Schlußphase in einem manierierten Flimmerstil auflöst. Die Verdrängung der abstrakten Muster durch vegetabilische Formen kündigt schließlich an der Wende vom 8. zum 7. Jh. das Ende der geometrischen Epoche und den Beginn der neuen archaischen Kunst an. Während auf den protogeometrischen Vasen noch vereinzelt Tiere mit weich geschwungenen Umrissen auftauchen, verschwinden die figürlichen Darstellungen auf den strenggeometrischen Gefäßen vollständig. Erst seit dem frühen 8. Jh. treten auf den Vasen immer häufiger figürliche Bilder auf, die sich seit der reifgeometrischen Periode im Zentrum des Dekorationssystems großflächig ausbreiten und zum dominanten Element der Bemalung werden (Abb. 3 a–f).[10] Die Bildthemen stehen in enger Beziehung zum Verwendungsbereich der Vasen, dem Totenkult. Dargestellt sind vor allem der Tod des Kriegers im Kampf, Prothesis und Ekphora des Toten sowie Leichenspiel zu Ehren des Verstorbenen.

Die Struktur der menschlichen Figuren der geometrischen Kunst ist geprägt von der spezifischen Vorstellung des Körpers in dieser Zeit, die die am Ende der Epoche entstandenen Dichtungen des Homer und seines etwas jüngeren Zeitgenossen Hesiod sinnfällig machen.[11] Homer kennt in seinen im 8. Jh. aufgezeichneten Epen noch keinen umfassenden Begriff für den menschlichen Körper, da σῶμα bei ihm nur den toten Körper, den Leichnam, bezeichnet. Der lebendige Körper wird dagegen als Summe der aktiven Einzelglieder (μέλεα, γυῖα), der schnellen Beine mit den be-

[5] Schweitzer 22–124 Taf. 1–100. Coldstream (1977) passim. Ders., Greek Geometric Pottery (1968). (Boardman, Gnomon 42, 1970, 493–503). J. L. Benson, Horse, Bird and Man (1970). G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art (1971). Dies., Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art (1971). B. H. Kaeser, Zur Darstellungsweise der griech. Flächenkunst von der geom. Zeit bis zum Ausgang der Archaik (Diss. 1981). (Scheibler, Gnomon 57, 1985, 631–7).

[6] K. Kübler, Kerameikos IV–VI 2 (1943–70). J. M. Davison, Attic Geometric Workshops (1961). Schweitzer 32–59 Taf. 1–72. Coldstream a. O. 8–90 Taf. 1–15.

[7] P. Courbin, La Céramique Géometrique de l'Argolide (1966). Schweitzer 62–6 Taf. 77–8. Coldstream a. O. 112–47 Taf. 22–31.

[8] Schweitzer 66–70 Abb. 23–8. Coldstream a. O. 212–9 Taf. 46.

[9] Schweitzer 60 Taf. 74–6. Coldstream 91–111 Taf. 16–21.

[10] Kraiker, BJb 161, 1961, 108–20. Kübler, Kerameikos VI 2, 44–103.

[11] B. Snell, Die Entdeckung des Geistes (1975[4]) 16. F. Krafft, Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod (1963) 25–50. S. Laser, ArchHom S (1983) 2–56.

weglichen Kniegelenken (γούνατα), der mächtigen Schultern und der starken Arme verstanden, die als Sitz der Kraft angesehen werden und die Handlungen verrichten. Auch der Kopf setzt sich aus zwei Einzelteilen, Schädel und Gesicht (κεφαλὴ καὶ μέτωπον), zusammen. Erst im Werk des an der Wende vom 8. zum 7. Jh. lebenden Hesiod wird das funktionale Zusammenspiel der Einzelglieder erfaßt, die in ihrer Gesamtheit das σῶμα, hier erstmals in der Bedeutung des lebendigen Körpers, bilden.[12]





a. att.-hoch- u. spätgeom. b. att.-hochgeom. c. arg.-spätgeom. I





d. arg.-spätgeom. II e. lakon.-spätgeom. f. lakon.-spätgeom.

Abb. 3 a–f. Männer und Pferde in der geometrischen Vasenmalerei

Analog zu dem Vorstellungsbild des Menschen in den homerischen Dichtungen setzt sich der Körper in den Vasenbildern additiv aus der Summe der Körperglieder zusammen, die in Übereinstimmung mit dem ornamentalen Gefäßdekor geometrisch abstrahiert sind und wie Hieroglyphen wirken (Abb. 3 a–f). Die einzelnen Körperglieder sind nach dem Prinzip der Wechselansichtigkeit rechtwinklig gegeneinander versetzt und breiten sich jeweils in der für sie charakteristischen Ansicht in der Bildfläche aus. Der frontal gerichtete Oberköper bildet ein gleichseitiges, auf der Spitze stehendes Dreieck mit der breitesten Ausladung an den Schultern, den Kraftzentren der Arme. Aus Kreissegmenten setzen sich die mächtigen, im Profil dargestellten Beine zusammen, deren beweg-

[12] Op. 540. Krafft a. O. 36.

liche Kniegelenke leicht nach vorn durchgedrückt sind. Das eigentliche Köpervolumen wird weitgehend negiert, da der Rumpf gerade in der Mitte des Leibes auf ein scharnierartiges Verbindungsglied zwischen Schultern und Beinen zusammengeschrumpft ist. Wie die Beine ist auch der kugelige Kopf mit dem vorragenden Kinn zur Seite gedreht. Die langgestreckten Körper der Tiere, die im reinen Profil dargestellt werden, stimmen in der Überbetonung der Beine gegenüber dem winzigen Rumpf mit denen der Menschen genau überein. Im Laufe des 8. Jh. werden die Körperproportionen der Menschen und Tiere zunehmend gestreckt und schließlich am Ende der geometrischen Epoche manieriert überlängt. Während die Bilder der Menschen und Tiere auf den geometrischen Vasen in ganz Griechenland in der Grundstruktur des Körperbaus identisch sind, zeigen die Vasendarstellungen besonders in den führenden Kunstzentren des Festlandes im Zuschnitt und in der Syntax der Körperteile einen charakteristischen Landschaftsstil.

In weit stärkerem Maße als die bemalte Keramik, die zumindest in Herstellungstechnik und Formen einer älteren handwerklichen Tradition verpflichtet ist, stellt die geometrische Plastik in fast allen Bereichen einen Neubeginn dar. Im Gegensatz zu den monumentalen Kunstdenkmälern der minoisch-mykenischen Kultur ist der Sinn für die große Form bei den Künstlern der geometrischen Epoche verlorengegangen. Wie die sakrale und profane Architektur[13] beschränkt sich die geometrische Plastik in der Regel auf kleine Dimensionen. Während die griechische Urbevölkerung mit den Marmoridolen der Kykladen[14] sowie den Stelen und den architektonischen Kalkstein- und Stuckreliefs auf Kreta und dem Festland[15] eine bedeutende Großplastik entwickelt hat, sind nach der Lücke im Denkmälerbestand in geometrischer Zeit keine Bildwerke aus Marmor und Kalkstein geschaffen worden. In den bescheidenen Haustempeln wurden unterlebensgroße Kultbilder der Götter aus Holz aufgestellt, die nach den Berichten der antiken Autoren nur ganz roh bearbeitete, fetischartige Idole waren und sich von der anthropomorphen Kleinplastik des 8. Jh. deutlich unterschieden.[16] Die charakteristischen Schöpfungen der geometrischen Plastik sind die überaus zahlreichen kleinformatigen Votivfiguren aus Ton, Bronze, dem verlorenen Holz und gelegentlich aus dem importierten, orientalischen Elfenbein (Taf. 3,8), die überwiegend als Weihgaben in die Heiligtümer gestiftet, nur selten als Beigaben in Gräber gelegt wurden. Als Grabbeigaben dienten auch reliefierte Schmuckbänder aus getriebenem Goldblech, wohl Beschläge von Holzkisten. Anders als bei den kontinuierlichen Serien der Grabvasen ist die chronologische Abfolge und kunsthistorische Einordnung der in die Heiligtümer gestifteten Votivfiguren, die nicht durch stratigraphische Schichtbefunde gesichert sind, allein durch die Formanalyse zu erschließen.

Die geometrischen Tonvotive in den regionalen und überregionalen Heiligtümern wie Olympia und Delphi sind in der Regel von lokalen Werkstätten geschaf-

[13] H. Drerup, Griech. Baukunst in geom. Zeit (ArchHom O, 1969).

[14] Erlenmeyer, Thimme, AntK 8, 1965, 59–86. Höckmann, Berliner Jb. Vor- u. Frühgesch. 8, 1968, 45–75 Taf. 1–5. Ders., Boreas 5, 1982, 33–48. Renfrew, AJA 73, 1969, 1–32 Taf. 1–10. Branigan, BSA 66, 1971, 57–78. Kunst und Kultur der Kykladeninseln im 3. Jt. v. Chr. (Ausstellungskat. Karlsruhe 1976³). Getz-Preziosi, MetrMusJ 16, 1981, 5–32 Abb. 1–61. Ony-Panczewska, Ony, JbKuSammlBad-Würt 19, 1982, 7–26.

[15] M. Andronikos, ArchHom III W (1968) 114–21. B. Kaiser, Untersuchungen zum minoischen Relief (1976) bes. 257–318.

[16] S. 99 A. 51–3.

fen worden.[17] Die figürlichen Terrakotten besitzen keine Standplatten, sondern werden mit den Füßen unmittelbar auf dem Boden der Opferstellen aufgestellt. Die wenigen protogeometrischen Tonfiguren stammen zumeist aus den Siedlungsgebieten der Urbevölkerung und schließen sich in der Herstellungstechnik der voluminösen, hohl gearbeiteten Körper auf der Töpferscheibe und in den stattlichen Formaten zunächst noch an ihre submykenischen Vorgänger an, von denen sie sich aber deutlich durch die klar gegliederte Struktur des Körperbaus unterscheiden (Taf. 1,1–2), die auch die gleichzeitigen Vasen auszeichnet. Der Übergang vom 10. zum 9. Jh. stellt für die figürliche Bildwelt der geometrischen Epoche einen scharfen Einschnitt dar. Während auf den strenggeometrischen Vasen des 9. Jh. die Bilder ganz aussetzen, häufen sich zwar die Tonvotive der Pferde und Rinder in den Heiligtümern, besonders in Olympia, aber die künstlerische Gestaltung verliert an Sicherheit und greift auf primitive Urformen zurück. Die massiven Tonfiguren werden frei mit der Hand modelliert, die Formate gehen auf Miniaturmaße zurück. Die roh geformten Tiere sind noch naturhaft gebildet. Die massigen Körper stehen auf kurzen Stummelbeinen, die Köpfe sind nur grob umrissen. Ganz übereinstimmend sind die wenigen menschlichen Idole gestaltet, deren Gesichter durch Zusammendrücken des Tons mit den Fingern angedeutet werden. In der reif- und spätgeometrischen Epoche des 8. Jh. schließen sich die Terrakotten in Typen und Formen an die in dieser Zeit führende Bronzeplastik an. Im Unterschied zu den formlosen, künstlerisch indifferenten strenggeometrischen Tonvotiven reichen die besten Terrakotten des 8. Jh. in den führenden Kunstzentren Athen (Taf. 1,4–5), Argos und Sparta (Taf. 5,3) in der Präzision der Formgebung an die Bronzeplastik heran und lassen eine eigentümlich lokale Formsprache erkennen. Besonders wichtig ist die kontinuierliche Serie der exzellenten, durch Bemalung differenzierten Pferde auf den attischen Pyxiden, die als Grabbeigaben durch die Schichtbefunde der Nekropolen in ihrer historischen Abfolge gesichert sind und damit die Grundlage für die Chronologie der geometrischen Plastik nicht nur in Athen, sondern in ganz Griechenland bilden (Taf. 1,4–5).[18] Eigentümliche Schöpfungen der spätgeometrischen Tonplastik sind die einfachen Brettidole der stehenden Frauen und die sorgfältig durchgestalteten thronenden Göttinnen, die mit aufgestützten Armen und vorgestreckten Beinen sperrig auf riesigen Thronen sitzen.[19]

Im Gegensatz zum minoischen Kreta, das sich durch eine Fülle künstlerisch hochstehender Bronzevotivfiguren auszeichnet, haben die Bronzegießer im mykenischen Griechenland keine figürlichen Bildwerke hergestellt. Die auf dem Festland geschaffene geometrische Bronzeplastik Griechenlands, die erst erheblich später als die Terrakotten im 9. Jh. einsetzt, stellt daher einen völligen Neubeginn dar. Für die Technik des Bronzegusses, die spezifische Metallegierung der Bronze aus Kupfer und einem geringen Anteil Zinn und das Wachsausschmelzverfahren für die Her-

[17] Heilmeyer (1972). (Bouzek, Gnomon 47, 1975, 633. Guzzo, ArchCl ...

[18] ...

stellung der massiv gegossenen Votivfiguren (S. 14), waren die mit der Materie erfahrenen Bronzewerkstätten der orientalischen Völker vor allem des nordsyrischen Raumes die Lehrmeister,[20] die auch auf die Typenbildung der geometrischen Plastik eingewirkt haben. Die orientalischen Arbeitstechniken waren den griechischen Künstlern durch importierte Bronzevotive und wohl auch durch die Tätigkeit wandernder Erzgießer aus dem Osten bekannt. Die strenggeometrischen Bronzefiguren des 9. Jh., die noch keine eigenständige Formsprache zeigen, sondern in den Typen und dem primitiven Figurenstil der Tiervotive und der wenigen menschlichen Idole (Taf. 1,6) der Tonplastik folgen, stammen zumeist aus dem Siedlungs- und Einflußbereich der eingewanderten dorischen Stämme auf der Peloponnes, die in ihrer Urheimat auf dem nördlichen Balkan mit Bronzearbeiten vertraut waren. Die geometrische Bronzeplastik steht erst im 8. Jh. in voller Blüte. Die Bronzevotivfiguren häufen sich jetzt in den Heiligtümern und zeichnen sich durch eine künstlerisch hochentwickelte Formsprache und die reiche Vielfalt der Typen aus, die von den Tonbildnern mehr oder weniger gelungen nachgebildet werden. Die eigentümlichen Darstellungsgesetze der geometrischen Plastik sind gemeinsam von Künstlern der alteingesessenen und der eingewanderten Stämme geprägt worden. Die beiden überragenden Erzgießerzentren sind das jonische Athen und das dorische Argos, dem auf der Peloponnes in einem gewissen Abstand Sparta und Korinth folgen. In ganz Griechenland richten sich zudem kleinere Bronzewerkstätten ein, die sich mit ihren zumeist bescheidenen Arbeiten an der Entwicklung in den führenden Kunstzentren orientieren, aber auch originelle Bildtypen schaffen. Im Gegensatz zu den auf die Entstehungsorte beschränkten Terrakotten werden die Bronzebildwerke der führenden, aber auch provinzieller Werkstätten weit gehandelt und sind überregional in den Heiligtümern verbreitet. Für die ständig steigende Nachfrage nach Bronzevotiven in den zentralen Heiligtümern richteten die den Markt beherrschenden Gießereibetriebe aus Athen, Argos und Sparta neben den Hauptwerkstätten in der Heimat Filialen in Delphi und Olympia ein,[21] die so zu den wichtigsten Stätten des gegenseitigen künstlerischen Austausches werden.

Die bedeutendsten Votive in den geometrischen Heiligtümern sind die Bronzedreifüße, die die Gewinner der sportlichen Wettkämpfe als Siegespreise erhielten und zum Dank den Göttern weihten.[22] Die Dreifüße, die schon im mykenischen Griechenland im Gebrauch waren, nehmen jetzt monumentale Formen an. Die Beine werden mit ornamentalen geometrischen Mustern verziert, an den großen Ringhenkeln werden menschliche und tierische Figuren angebracht, die rundplastisch gearbeitet und mit Standplatten an das Gerät angenietet sind. Die reliefierten und

[20] Heilmeyer (1979) 29–53. Rolley, BCH 107, 1983, 111–32 Abb. 1–22.

[21] Heilmeyer (1979) bes. 34; 52. Ders., JdI 84, 1969, 1–6. Athen: S. 41 A. 87. Argos: S. 44 A. 112. Sparta: S. 51; 56 A. 180; 212.

Gnomon 54, 1982, 763–70). Maaß (1978). (Snoop, BABesch 56, 1981, 165. Coldstream, BJb 182, 1982, 611. Rolley, RA 1983, 329–33). Maaß, AntK 24, 1981, 6–20 Abb. 1–4. Magou, Philippakis, Rolley, BCH 110, 1986, ... (Gußtechnik).

die späten Gratbeindreifüße wurden in Argos, die gehämmerten Dreifüße in Athen geschaffen und von provinziellen Werkstätten nachgebildet. Wie die Terrakotten stehen die kleinformatigen Bronzevotivfiguren in der Mehrzahl frei auf den Beinen und nur zu einem kleinen Teil auf durchbrochenen oder massiven Standplatten, die auf der Unterseite mit ornamentalen, gelegentlich auch mit figürlichen Reliefs geschmückt sind.

Die Masse der in die Heiligtümer geweihten, geometrischen Votivfiguren aus Bronze und Ton bilden die Haustiere,[23] unter denen die Pferde, die auch die Dreifußringhenkel bekrönen (Taf. 2),[24] und Rinder[25] dominieren. Die Pferde, die in der homerischen Welt zumeist nur als Gespanntiere für die herrschaftlichen Renn- und Streitwagen benutzt werden, sind die vornehmsten Geschenke des ritterlichen Adels an die Götter. Mit den Rindern weiht die reiche Landbevölkerung ihre wichtigsten Nutztiere, die zudem die stattlichsten Speiseopfertiere sind. Als weiteres Haustier kommt der Hund als Jagdbegleiter des Menschen hinzu. Vom heimischen Jagdwild sind Hirsche und Hasen unter den Opfertieren vertreten. Unklar ist die Bedeutung der Vögel und Käfer. Der Löwe, der in historischer Zeit in Griechenland nicht mehr heimisch war, wird aus der orientalischen Kunst als fremdes Raubtier übernommen, das eine existentielle Bedrohung für Menschen und Haustiere darstellt (Taf. 5,2). Dem Menschen feindlich gesinnt sind auch die beiden einzigen Mischwesen der geometrischen Plastik, der Kentaur (Taf. 1,2)[26] und der Minotauros (Taf. 3,3), die wohl autochthone Schöpfungen sind.

Im Gegensatz zu den Tieren sind die Menschen unter den frei aufgestellten Votiven relativ selten vertreten, sondern überwiegend als Aufsatzfiguren mit den Dreifußhenkeln verbunden. Männliche Leitbilder sind die nackten Lanzenschwinger (Taf. 3–4), die im Typus an die orientalischen Resep-Figuren des Wettergottes anknüpfen, die auch in Griechenland verbreitet waren.[27] Die Krieger stehen breitbeinig und halten mit den gewinkelten abgestreckten Armen Schild und Lanze. An Stelle der Rüstung tragen sie einen breiten Metallgürtel[28] um die Taille und einen Helm auf dem Kopf. Die geometrischen Lanzenschwinger stellen gleichermaßen

[23] Heilmeyer (1979). (Canciani, ArchCl 32, 1980, 298–301. Stoop, BABesch 56, 1981, 166. Herrmann, BJb 182, 1982, 613–9. Hill, Gnomon 54, 1982, 608. Rolley, RA 1983, 333–6). W. Richter, ArchHom H (1968) 32–87.

[24] Herrmann passim. Heilmeyer (1979) passim. Richter a. O. 70–6. Gervy, RAArtLouvain 4, 1971, 49–72 Abb. 1–15.

[25] Richter a. O. 44–53. Maaß, MüJb 3. Ser. 29, 1978, 7–11. Schmaltz, Kolloquium zur allgem. und vergleichenden Archäologie 4, 1983, 101.

[26] FittschenUBS. 88–128. B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der ant. Kunst (1976) 161–4. S. 36 A. 34. S. 47 A. 145–6.

[27] Müller bes. 112–7; 130–6 Taf. 40–1. Gjødesen, MeddelelsGlyptKøb 8, 1951, 12–32 Abb. 1–18. EAA VI 652. Canby, Hesp 38, 1969, 141–9 Taf. 38–41. Schweitzer 132; 136 Taf. 115–6. Burkert, GrazBeitr 4, 1975, 51–79. O. Negbi, Canaanite Gods in Metal (1976). Buhl, ActaArch 48, 1977, 139–54 Abb. 1–15. H. Seeden, The Standing Armed Figurines in the Levant (1980). Gamer-Wallert, MM 23, 1982, 46–61 Taf. 11–24. B. Patzek, Untersuchungen zum Beginn der syr. Bronzeplastik (Diss. 1983). – Griech. Funde: RLA IV 308. Helck a. O. 180.

[28] H. Brandenburg, Studien zur Mitra (1966)

Menschen, Heroen und Götter dar, sind aber nur selten sicher zu bestimmen.[29] Die Lanzenschwinger der Dreifüße sind wohl als die Stifter in Anspruch zu nehmen, die in den Dienst der Gottheit treten. Von zwei als Pendants an gehämmerten Ringhenkeln angebrachten Stützfiguren ist der dem Minotauros gegenübergestellte Jüngling als sein Widersacher, der attische Heros Theseus, zu identifizieren (Taf. 3,3; 3,5). Als Gott zu deuten sind die allein in Olympia vertretenen Krieger, die nach dem Erscheinungsgestus der beiden hoch erhobenen Arme Zeus Epiphainomenos, den Herrn des Heiligtums, verkörpern (Taf. 1,7). Musiker (Taf. 5,6) und Handwerker (Taf. 5,7) sitzen auf niedrigen Hockern oder auf dem Boden. Wie die Männer schließen sich auch die stehenden, zumeist nackten Frauen, die die Beine eng zusammenstellen und die Arme flach an die Schenkel pressen, im Typus an orientalische Vorbilder an (Taf. 3,7–8). Gleich den thronenden weiblichen Terrakotten stellen auch die nackten Frauen Göttinnen dar, wie der Polos auf dem Haupt der attischen Elfenbeinfiguren bezeugt (Taf. 3,8).

Menschen und Tiere werden zu Gruppen zusammengeschlossen. Nackte Frauen reihen sich zum Ringtanz auf (Taf. 1,6). Der Mann führt sein Pferd am Zügel (Taf. 1,8). Der adelige Krieger, der mit dem Viergespann am sportlichen Wettkampf teilnimmt oder in den Krieg zieht, dokumentiert durch die erhöhte Stellung auf dem Wagen seine herausragende soziale Position (Taf. 4,6; 5,5). Während berittene Männer ganz selten sind, reiten nackte Göttinnen im Damensitz auf Pferden (Taf. 5,4). Unterstützt von seinem Jagdhund tritt der Herdenbesitzer dem Löwen, der ein Rind raubt, entgegen (Taf. 5,2). Herakles ringt mit dem Kentauren (Taf. 5,1). Pferde sind unter dem Joch zu einem Gespann vereinigt (Taf. 1,5). Stuten (Taf. 2,5) und Hirschkühe säugen ihre Jungen. Hirsche werden auf der Jagd von Hunden angefallen.

Mit den künstlerisch hochentwickelten Bronzefiguren nimmt die geometrische Plastik in der Reifephase der ersten Hälfte des 8. Jh. klare Konturen an und entwickelt in der hochgeometrischen Periode des zweiten Viertels des 8. Jh. ihre ganz spezifische Eigenart.[30] Bei Menschen und Tieren strecken sich die Proportionen, gleichzeitig wird das Körpervolumen weitgehend reduziert. Die nackten Männer stehen auf langen, wohlgerundeten Beinen, die leicht nach außen gespreizt und in den Kniegelenken winklig nach vorn durchgebogen sind. Der total abgeplattete Oberkörper entfaltet sich aus der spindeldünnen Taille dreiecksförmig zu den breiten, rautenartig verdickten Schultern, an die sich die dünnen, seitlich abgestreckten Arme, die die Waffen halten, absatzlos anschließen. Vor den kugeligen Kopf legt sich das flächige, schräg nach oben gerichtete Gesicht, in dem Augen, Nase und Mund grob angedeutet sind. Die Frauen sind von den Männern nur durch die Geschlechtsmerkmale und die geschlossene Körperhaltung unterschieden. Die Darstellung des Menschen in der hochgeometrischen Bronzeplastik ist wie in den gleichzeitigen Va-

[29] Herrmann: Stele (Gedenkschr. N. Konto-

[30] Grundlegend zur Struktur: Himmelmann-Wildschütz (1964).

senbildern (Abb. 3a–f) ganz von dem Weltbild Homers (S. 27) geprägt. Der lebende menschliche Körper wird nicht als organische Einheit verstanden, sondern als additiver Zusammenschluß autonomer Einzelglieder, die scharnierartig miteinander verbunden sind. Schultern und Beine sind als die wichtigen Aktionszentren gegenüber dem substanzlosen Rumpf stark überbetont. Während der flächige Oberkörper bewußt in abstrakten geometrischen Grundformen stilisiert wird, bewahren die kräftigen Beine ihre körperliche Fülle. Der scharf kontrastierenden Gestaltung von Oberkörper und Beinen entspricht die klare Trennung der schräg gerichteten Gesichtsscheibe vom runden Hinterkopf. Analog zu den Vasenbildern (Abb. 3a–f), wo sich die einzelnen Körperteile nach dem Prinzip der Wechselansichtigkeit rechtwinklig gegeneinander versetzt in der Fläche entfalten, sind auch die rundplastischen Menschenfiguren nur aus der Wechselansicht von Front und Profil ganz zu erschließen. Während sich der Oberkörper mit den seitlich abgestreckten Armen von vorn voll erfassen läßt, enthüllt sich die Rundung und der „knieweiche" Stand der Beine, der die Beweglichkeit der Gelenke zum Ausdruck bringt, sowie der Gegensatz von Gesichtsscheibe und kugeligem Hinterkopf nur im Profil. Anders als die Menschen sind die Votivfiguren der Tiere ganz auf die Seitenansicht berechnet (Taf. 2). Der strukturelle Aufbau der Körper ist mit dem der Menschen identisch. Der kurze, spulenförmige Rumpf tritt vollständig hinter den übermächtigen, trichterförmig stilisierten Beinen zurück. Ähnlich der Trennung von Gesicht und Schädel bei den Menschen wird bei den Tieren der zylindrisch gerundete Kopf scharf gegen den langen, blechdünnen Hals abgegrenzt. Die menschlichen und tierischen Votivfiguren sind zwar im ganzen griechischen Raum nach dem gleichen Darstellungssystem gestaltet, doch folgt die Plastik gerade der führenden Kunstzentren Athen, Argos, Sparta und Korinth weit stärker als die Vasenmalerei in der spezifischen Formung der Gliedmaßen, des Rumpfs und der Gesichter, vor allem aber in dem strukturellen Zusammenschluß der einzelnen Körperglieder eigenen Gesetzmäßigkeiten und entwickelt einen typisch lokalen Landschaftsstil.

Die geometrischen Votivfiguren sind achsialsymmetrisch angelegt. Die Menschen sind auf die Front ausgerichtet, die lang gestreckten Tierkörper entfalten sich in der Seitenansicht. Alle Tiere verharren in ruhender Position. Statisch ist auch die Haltung der stehenden und sitzenden Menschen. Die auseinander gestellten Beine und die mit den Waffen zur Seite gestreckten Arme der Lanzenschwinger agieren nicht wirklich, sondern drücken vielmehr die Aktionsbereitschaft aus. Die Bewegungen der Arme und die zur Seite gedrehten Köpfe der Ringhenkelstützfiguren (Taf. 3,3; 3,5) entfalten sich streng rechtwinklig zur Vertikalachse des Körpers. Die kleinformatigen, auf Wechselansichtigkeit angelegten Votivfiguren breiten sich unbefangen nach allen Seiten aus. Die gespreizten Beine und die Waffen haltenden Arme der Lanzenschwinger, mehr noch die nach vorn ausgreifenden Arme und Beine der sitzenden Männer (Taf. 5,6–7) und der thronenden Göttinnen stoßen weit in den sie umgebenden Raum vor. Besonders weiträumig angelegt sind die geometrischen Gruppen

Normaltypen der stehenden Menschen und Tiere werden parallel aufgereiht (Taf. 1,5), frontal gegenübergestellt (Taf. 1,8; 5,1), schräg im Winkel gegeneinander versetzt (Taf. 2,5; 5,2) oder im Kreis vereinigt (Taf. 1,6). Gerade die pyramidal und ringförmig aufgebauten Gruppen entfalten sich großräumig auf der Grundfläche und nehmen viel Umraum in Anspruch.

In der spätgeometrischen Plastik der zweiten Hälfte des 8. Jh. kündigen sich wie in der gleichzeitigen Vasenmalerei mit den extrem überlängten Körpern der Menschen und Tiere die manieriert übersteigerten Formen einer zu Ende gehenden Epoche an. Während der Körperbau der Tiere im wesentlichen unverändert bleibt, vollzieht sich in der Entwicklung des Menschenbildes, die maßgeblich von Athen bestimmt wird, ein steter Wandel. In der attischen Plastik wird das geometrisch-abstrakte Darstellungssystem des Menschen allmählich abgestreift (Taf. 3,3–8). Der Oberkörper nimmt an Volumen zu, rundet sich leicht und wird durch die breiter ausladende Taille fest mit den kräftigen Beinen verbunden. Die langen, starken Arme setzen sich als bewegliche Glieder deutlich von den Schultern ab. Das artikuliert durchmodellierte Gesicht wird vorgewölbt, gleichzeitig vertikal gerichtet und so in die Rundung des Kopfes integriert. Die attischen Künstler unterscheiden erstmals zwischen dem straffen Körperbau der Männer und den weicheren Formen der Frauen (Taf. 3,7–8). Der progressiven Entwicklung des Menschenbildes in der attischen Plastik der zweiten Hälfte des 8. Jh. haben sich die übrigen Kunstzentren nur zögernd angeschlossen. Während die einheitliche Gestaltung des gleichmäßig gerundeten Kopfes relativ schnell übernommen wird, wird der abstrakt stilisierte Bau des Oberkörpers im übrigen Griechenland erst spät aufgegeben. Im Gegensatz zu den aus einzelnen autonomen Körpergliedern zusammengesetzten Menschendarstellungen der hochgeometrischen Bildkunst wird bei den spätgeometrischen Votivfiguren vor allem in Athen der Rumpf allmählich zum Aktionszentrum des Körpers, von dem das Kräftespiel der Glieder ausgeht. In den spätgeometrischen Bronzefiguren deutet sich eine völlig neue Sicht des Menschen an, die die homerische Vorstellung des als Summe von agierenden Einzelgliedern verstandenen Körpers überwindet und zum Werk des jüngeren Hesiod überleitet, der den lebenden Körper erstmals als organische Einheit begreift. In dem klar ausgeprägten Verständnis für das Zusammenspiel von Körper und Gliedmaßen kündigt sich am Ende der geometrischen Zeit schon das neue Menschenbild der nachfolgenden archaischen Epoche an.

Am Beginn der geometrischen Plastik Griechenlands steht ein großformatiger, reich bemalter Hirsch vom Kerameikos in Athen aus dem dritten Viertel des 10. Jh. (Taf. 1,1),[31] der mit dem tonnenförmigen, auf der Töpferscheibe gearbeiteten Körper, den gedrungenen Proportionen und dem realistisch gestalteten Kopf noch unmittelbar an submykenische Tierfiguren anschließt.[32] In der Absetzung des Halses

[31] AthenKerM. 641. K. Kübler, Kerameikos IV (1943) 40 Taf. 26. Hafner, JdI 58, 1943, 198 Abb. 17. HigginsGT. 21 Taf. 7D. Bouzek, Eirene 8, 1970, 117 Abb. 11. V. R. Desborough, The Greek Dark Ages (1972) 145 Taf. 26A. PKG I Taf. 1. LulliesGP. Taf. 2 oben.

[32] Hafner a. O. 183–98 Abb. 1–16. Nicholls: Auckland Classical Essays in Honour of

und der Beine vom Leib zeigt sich aber schon das neue Verständnis der geometrischen Zeit für den gerüsthaften Aufbau des Körpers. Ein im Körperbau identisches Pferd aus einem Grab auf der Insel Skyros stammt aus demselben attischen Töpferbetrieb.[33] Neben den Hirsch und das Pferd stellt sich der ebenfalls attische Kentaur von Lefkandi auf Euboia aus dem Ende des 10. Jh. (Taf. 1,2).[34] Während die Beine des Hirsches den Körper noch wie Bänder umspannen, sind sie beim Kentauren wie stützende Säulen mit dem Körper verbunden. Aus dem walzenförmigen Pferdeleib erwächst ein voluminöser menschlicher Oberkörper. Der naturnahe Kopf des Kentauren steht noch ganz in der Tradition der submykenischen Kunst.[35] Alle übrigen attischen Tonfiguren sind massiv gearbeitet und kleinformatig. Bei den spätprotogeometrischen Tiervotiven, zwei Pferden[36] und einem Rind,[37] tragen Stummelbeine den kurzen, massigen Rumpf, dessen kurvige Umrißformen auch bei den Tieren in der Vasenmalerei der Zeit festzustellen sind.[38]

Im späten 9. Jh. beginnt die Reihe der attischen Pyxidenpferde, die die Grundlage für die Chronologie der gesamten geometrischen Plastik bilden.[39] Die streng- und frühreifgeometrischen Pferde (Taf. 1,4)[40] haben einen gelängten Rumpf, der sich nur leicht gegen Bug und Hinterhand verdickt. Die Beine sind gestreckt, in den Kniegelenken leicht gewinkelt. Die Hinterhand ist etwas gerundet, der Schwanz hängt bis zum Boden herab. Der kurze dreiecksförmige Hals trägt den sich nach hinten verbreiternden Kopf, der mit den Kiefern tief in den Hals einbindet. Die Umrißformen werden allmählich begradigt. Der Körper ist dunkel gehalten, die Details wie Augen und Geschirr sind durch helle Bemalung hervorgehoben. Nach der umlaufenden Bemalung und der differenzierten Form des Kopfes sind die voluminösen Pferde nicht allein auf die Profilansicht angelegt. In vorgerückter reifgeometrischer Zeit sind die Beine der Pferde stark überlängt (Taf. 1,5).[41] Übermäßig gestreckt ist

E. M. Blaicklock (1970) 1–37. Otto: Tainia (Festschr. R. Hampe 1980) 7–20 Abb. 1–5 Taf. 2.

[33] Skyros 354. Kalogeropoulou, ASAtene 61, 1983, 150 Abb. 12. S. 65 A. 311.

[34] Eretria. Desborough a. O. 188–99 bes. 199 Taf. 46. Ders., Nicholls, Popham, BSA 65, 1970, 21–30 Taf. 7–10. P. G. Themelis, Frühgriech. Grabbauten (1976) 101 Taf. 16–7. Schiffler, Typologie d. Kentauren 77–80; 279. Hiller, AA 1977, 150. M. R. Popham, L. H. Sackett, P. G. Themelis, Lefkandi I (1979/80) 168; 215; 344 Taf. 157; 167; 169; 216–7; 251–2. S. 64 A. 306. Zum Typus: S. 32 A. 26.

[35] Vgl. bes. den Elfenbeinkopf v. Mykene: Kopcke: Studies in Classical Art and Arch. (Festschr. P. H. v. Blanckenhagen 1979) 18 Taf. 2,1. AJA 74, 1970, 270 Taf. 67,20.

[36] AthenKerM. 642. K. Kübler, Kerameikos V 1 (1954) 69 Taf. 142. Desborough a. O. 145 Taf. 26B. Hiller a. O. 150. Heilmeyer (1972) ...

[37] Bonn D 199. Himmelmann-Wildschütz (1974) 550 Abb. 10–2.

[38] Benson, Horse 32–7.

[39] Kübler, Ker. V 1, 121; 127; 179 A. 176. Bouzek, SborPraha Ser. A 13, 1959 (3) 131–6. Heilmeyer (1972) 7; 14; 20; 25; 30. Lambrinoudakis: Deimonarion N. B. Tomalakis (= Athena 73/74, 1972/73) 866–78 Taf. 1–4. Hiller a. O. 149–56 Abb. 1–4. Maaß 106. Bohen, OpAth 13, 1980, 85–9 Abb. 1–8.

[40] AthenKerM. 257 u. a. Kübler a. O. 127; 257 Taf. 54; 142–3. LulliesGP. Taf. 2 u. CVA Bruxelles 3 (1949) III H b Taf. 2,5,10. PKG I Taf. 2. K. G. Kanta, Eleusis (1980) 116 Abb. 59. Bouzek a. O. 131 Nr. 1–5. Hiller a. O. 151 Abb. 1–4. Maaß 107 A. 14–7.

[41] AthenKerM. 1310 u. a. Kübler a. O. 245 Taf. 60. Bouzek a. O. 132–6 Nr. 9–38. Hiller a. O. 152. Maaß 108 A. 18–20. Rhode, AA 1955, ... Abb.

der dünne, sichelförmige Hals. Die gesenkten Köpfe sind gleichmäßig gerundet, der Bug wird durch stärkere Rundung betont. Der manieriert überlängte hochgeometrische Pferdetypus der Pyxiden wird in der spätgeometrischen Zeit nicht mehr verändert, allein das Körpervolumen wird weiter reduziert, die Gestaltung wird schematisiert, die Formen verhärten sich.

Unter den reif- und spätgeometrischen Tonvotiven stimmen die Pferde, Reiter, Viergespanne[42] und Kentauren[43] im Typus mit den Pyxidenpferden überein. Die stehenden Frauen[44] sind brettartig flach, die Arme kurze Stummel, der Kopf ist zumeist nur durch die gratige Vorwölbung der Mittelachse des Gesichtes angedeutet. Differenzierter sind die reich bemalten thronenden Frauen.[45] Der Körper ist zurückgebeugt, die Arme liegen auf den Thronlehnen, die Beine sind leicht vorgestreckt, die Köpfe sind aber auch hier nur angedeutet. Eine thronende[46] und eine stehende Frau[47] zeichnen sich durch die präzise Gestaltung der Gesichter und die Angabe der Brüste aus. Eine langgewandete, thronende Göttin hält ein Kind im Arm.[48] Ein hockender Mann ist die Umsetzung eines Bronzetypus in Ton.[49]

Die attischen Bronzegießereibetriebe nehmen zu Beginn des 8. Jh. ihre Tätigkeit auf. Die frühesten Pferdevotive von der Akropolis[50] sind genauso gebaut wie die gleichzeitigen Pyxidenpferde (Taf. 1,4). Zu diesen frühen Pferden gehören Gruppen von Stuten mit schräg dazu gestellten säugenden Fohlen,[51] die in Athen keine Nachfolger gefunden haben, aber später in anderen Kunstlandschaften nachgebildet worden sind.[52]

Gehämmerte Dreifüße mit Aufsatzfiguren sind auf der Akropolis von Athen[53] und in den überregionalen Heiligtümern Olympia,[54] Delphi,[55] Delos[56] und Dodona[57] verbreitet. Mit den Pferden an drei gehämmerten Ringhenkeln in Olympia[58]

[42] AthenAgM. AthenKerM. 1156. Burr, Hesp 2, 1933, 614–21 Abb. 82–6. Young, Hesp Suppl. 2, 1939, 65 Abb. 42. Delt 19, 1964 Chron 60 Taf. 55b. HigginsGT. 22 Taf. 8B. K. Kübler, Kerameikos VI 2 (1970) 426 Nr. 16 Taf. 9.

[43] MünchenMAK. 5236. Athen 3. Ephorie 2333. Schiffler a. O. 41; 265 A – S 1 u. 6 Taf. 5. Delt 19, 1964 Chron 60 Taf. 55a. MüllerLuM. 234 Nr. 25.

[44] AthenAgM. Morgan II, Hesp 4, 1935, 193–7 Abb. 4–5. HigginsGT. 22 Taf. 7E. s.: A. 42.

[45] AthenAgM. Young a. O. 53; 63 Abb. 35–6; 40–1. Callipolitis-Feytmans, BCH 87, 1963, 414–8 Abb. 8–9 Taf. 12. Schweitzer 169. Kranz, AM 87, 1972, 1–16; 46–55 Taf. 2–3; 8. Knigge, Kerameikos XII (1980) 94 Nr. 68–73 Taf. 17. JungTSG. 42; 155. S. 30 A. 19.

[46] Oxford 1934.320. HigginsGT. 22 Taf. 7A. Hiller a. O. 158 Abb. 5–7. JungTSG. A. 199.

[47] Brauron. P. G. Themelis, Brauron (o. J.) 92 m. Abb.

[48] Genf Slg. Ortiz. ScheroldMGK. 136 Nr. 84 m. Abb. Kranz, AA 1978, 317–29 Abb. 1–4. HDGA Nr. 15 m. Abb.

[49] Brauron. Themelis a. O. 92 m. Abb. Vgl. S. 58 A. 239–43.

[50] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 485–9; 495; 499 Abb. 144–6; 150.

[51] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 480–1 Abb. 139–40.

[52] Vgl. S. 57 A. 229. S. 63 A. 292.

[53] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 1–28. Touloupa, AM 87, 1972, 57–76 Nr. 1–29 Taf. 25–35. – AthenKerM. M 138. Kübler, Ker. VI 2, 557 Nr. 10 Taf. 126.

[54] Maaß 63–104 Nr. 201–97 Taf. 47–56. Ders., AntK 24, 1981, 16 Abb. 3–4 Taf. 3,3.

[55] Rolley (1977) 71–5 Nr. 481–502 Taf. 49–51.

[56] S. 69 A. 363.

[57] Maaß 65 A. 28; 89. Vgl. S. 65 A. 318–9.

[58] Maaß Nr. 201c; 207 0; 234a.

sind zahlreiche weitere Ringhenkelpferde in Athen und Olympia zu verbinden. Nach der Fundsituation sind die gehämmerten Dreifüße mit Sicherheit in Athen hergestellt worden.[59] Die drei Ringhenkelpferde in Olympia sind nicht einheitlich und müssen demnach in einem längeren Zeitraum entstanden sein. Am Anfang stehen zwei massige Pferde aus Olympia mit quadratischem Umriß von Beinen und kurzem, walzenförmigen Rumpf.[60] Der gedrungene Hals trägt den röhrenförmigen Kopf mit kleinen, auf den Kiefern sitzenden Ohren. Die noch relativ undifferenzierte Gestalt der Pferde entspricht der der gleichzeitigen Pyxidenpferde (Taf. 1,4). Bei drei weiteren Ringhenkelpferden aus Olympia[61] und vier Votiven von der Akropolis[62] aus der Übergangsphase zur hochgeometrischen Zeit ist der Rumpf gestreckter, der kräftig vorspringende Bug biegt zwischen den Vorderbeinen halbkreisförmig in die Rumpfpartie um. Ringhenkelpferde aus Olympia,[63] Delphi[64] und von der Akropolis[65] sowie ein Einzelpferd[66] stimmen im Körperbau überein, gehören nach der starken Überlängung aber schon in die hochgeometrische Epoche.

Die attischen Bronzepferde erhalten ihre charakteristische Ausprägung in einem Typus, der an Ringhenkeln in Athen,[67] Olympia (Taf. 2,1),[68] Delphi[69] und Delos[70] und unter den Einzelvotiven aus Argos[71] und Delphi[72] vertreten ist.[73] Der lange, kräftig geschwungene Hals trägt den nach unten geneigten Kopf, der sich von der zur Aufnahme von Zügeln durchbohrten Maulpartie zu dem tief in den Hals einbindenden Kieferansatz birnenförmig verdickt. Mähne und Augen sind durch kräftige Punzen hervorgehoben. Die kleinen Ohren sitzen hoch am Kopf, ragen aber nicht über die Mähne hinaus. Der über die Vorderbeine vorspringende Bug biegt mit starker Wölbung in den langgestreckten, schmalen Leib um, der sich nach hinten leicht verjüngt. Die säulenartigen Vorder- und die breiten Hinterbeine sind leicht nach außen durchgebogen. Das Volumen der Tiere ist weitgehend reduziert, dafür sind alle Körperglieder stark überlängt. Trotz der starken Abnahme des Volumens sind die Tiere in ihrem Gesamtaufbau rundplastisch konzipiert, wie der gerundete Rumpf, der nach vorn gewölbte Bug und die differenzierte Modellierung des

[59] Weber (1971) 20–30 Taf. 7–10. Dies. (1974) 27–31; 41–6 Taf. 11; 15; 20,1. Maaß 95–104; 109. Heilmeyer (1979) 27 A. 60; 91 A. 125.

[60] Willemsen Taf. 78; 86. Maaß Nr. 201e; 298. Ders., FaO 45 Taf. 18.

[61] Maaß Nr. 305–7. BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 139.

[62] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 483–4; 492–3 Abb. 142–3; 149–9bis.

[63] Willemsen Taf. 88. Maaß Nr. 234a. Weber (1971) 20 Taf. 7,2. BerlinP. Kat. Br. I Nr. 140 (Kopf).

[64] Rolley (1969) Nr. 59.

[65] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 501.

[66] AthenPirM. Arvanitopoulos

[67] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 490–1. Weber (1971) 20 Taf. 7,3. Dies. (1974) 30 Taf. 11,3.

[68] Willemsen Taf. 80; 87. Maaß Nr. 207 o; 299b–c; 301–2 Taf. 55. Weber (1974) 29 Taf. 11.

[69] Rolley (1969) Nr. 52.

[70] S. 69 A. 363.

[71] AthenNM. 16570. Blegen, AJA 43, 1939, 432 Abb. 18. Heilmeyer (1979) 65 A. 118 Abb. 2 unten. S. 46 A. 133.

[72] Rolley (1969) Nr. 58.

[73] Weitere: Athen Slg. Kannelopoulos 280. Andreiomenou, Delt 26, 1971 Chron 562 Taf. 570a. Winterthur Slg. Bloesch. SchefoldMGK 130 I 57.

Kopfes anzeigen. Das funktional gegliederte Darstellungsschema der Bronzepferde – einheitliche Körperachse des fest mit dem vorgewölbten Bug verspannten Rumpfs, deutliche Abgrenzung der dünnen, säulenartigen Vorderbeine und der breiten Hinterbeine vom Leib – findet sich ganz übereinstimmend in den Vasenbildern des Dipylon-Meisters und seines Umkreises (Abb. 3a)[74] und ist demnach das charakteristische Stilmerkmal des attisch-geometrischen Tierbildes.[75] Die Reihe der überlängten attischen Bronzepferde, die mit ihren elegant geschwungenen Umrißlinien einen Höhepunkt der geometrischen Plastik darstellen, setzt kurz vor der Mitte des 8. Jh. in vorgerückter hochgeometrischer Zeit ein. Wie bei den Tonfiguren wird auch in der attischen Bronzeplastik der hochgeometrische Pferdetypus nicht mehr weiterentwickelt, sondern unverändert bis in die spätgeometrische Zeit beibehalten. Ein galoppierendes Pferd in Delphi,[76] das den Kopf zum Rücken wendet, durchbricht ebenso wie ein Reiter auf einem aufsteigenden Pferd in der Vasenmalerei[77] das aktionslose geometrische Darstellungsschema und kündigt in der manieriert übersteigerten Bewegung das Ende der Epoche an. Tierbronzen aus fremden Kunstzentren wie ein argivisches[78] und ein lakonisches[79] Pferd konnten sich gegen die lokale Produktion in Athen nicht durchsetzen.

Als Schmuck gehämmerter Dreifüße gesellen sich den Ringhenkelpferden Krieger hinzu. Ein stark überlängter Lanzenschwinger mit der Lanze in der erhobenen rechten Hand und dem Schild am gesenkten linken Arm von der Akropolis stand mit eng geschlossenen Beinen auf der Innenseite eines Ringhenkels (Taf. 3,1).[80] An den kräftigen, leicht gewinkelten Beinen setzen die Einziehungen der Kniekehlen zwischen den flach gewölbten Waden und Glutäen gliedernde Zäsuren. Aus der kurzen, durch starke Einziehung gegen die Schenkel abgegrenzten Beckenpartie mit dem hoch sitzenden Glied strebt ein schlanker, sich nur wenig verbreiternder Rumpf empor, der vorn und hinten abgeplattet ist. Die Brust hat durch die starke Verdickung des Arm- und Halsansatzes die Form einer Raute. Die dünnen Arme sind ungegliedert. An dem mächtigen Kopf ist der kugelig gerundete Schädel durch die leicht gewölbten Wangen fest mit dem abgeflachten, leicht nach oben gerichteten Gesicht verbunden. Knopfartige Erhöhungen bilden die Augen, eine Kerbe bezeichnet den Mund, die Nase ragt weit vor. Das glatte Haar wird kurz getragen, die Ohren sind nach vorn gebogen. Die Entstehungszeit des Lanzenschwingers ergibt sich durch die Gegenüberstellung mit den Kriegern in den Vasenbildern des Dipylon-Meisters (Abb. 3b)[81] und seines Umkreises, wo das gleiche Aufbauschema –

[74] S. 27 A. 6. Coldstream, Greek Geom. Pottery 29–41 Taf. 6–13. CVA Louvre 11 (1954) III Hb Taf. 1–16. Vgl.: A. 81.

[75] Abweichungen von der „Normalform" gibt es nur bei Gespannen, wo zur Unterscheidung der Anzahl der Tiere nicht der Bug sondern die Vorderbeine betont werden.

[76] P. Perdrizet, FdD V (1908) 50 Nr. 138

[77] Schweitzer 140 Taf. 64. Brokaw, AM 78, 1963, 68; 71 Beil. 31,5.

[78] S. 45 A. 129.

[79] S. 52 A. 187.

[80] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 692. Herrmann 55 Abb. 45–6. Himmelmann-Wildschütz (1964) 9; 13 Abb. 14–7. Schweitzer 138 Taf. 132–5.

[81] A. 74.

Mit der in hochgeometrischer Zeit einsetzenden Produktion der gehämmerten Dreifüße und der vollendeten tierischen (Taf. 2,1) und menschlichen (Taf. 3,1–6) Ringhenkelfiguren nehmen die attischen Bronzegießer eine überragende Position ein, deren überregionale Bedeutung die Zweigniederlassungen in Olympia dokumentieren. Bei den attischen Kriegerfiguren der zweiten Hälfte des 8. Jh. wird die geometrisch abstrahierende Darstellungsweise allmählich abgestreift, das neue, die Einheit des menschlichen Körpers erfassende Gliedersystem der archaischen Zeit vorbereitet. Zunächst wird das plastisch artikulierte Gesicht in die Rundung des Kopfes miteinbezogen. Der abgeplattete, ganz geometrisch stilisierte Oberkörper mit den rautenförmig verbreiterten, seitlich weit vorstoßenden Armen wird stufenweise der rundplastischen Bildung des Kopfes und der Beine angepaßt. Der Oberkörper gewinnt an Volumen und rundet sich, wird durch die eingesenkte Wirbelsäule und die vorgewölbten Brustmuskeln gegliedert. Die Arme lösen sich als autonome Glieder vom Körper und legen sich eng an den Rumpf an. Durch die Einbeziehung der Arme in das kubische Körpergerüst wird das Prinzip der Wechselansichtigkeit aufgegeben, die menschliche Figur sondert sich durch den geschlossenen Bau von dem sie umgebenden Raum ab. Die künstlerisch überlegenen attischen Ringhenkelfiguren haben die Entwicklung des Menschenbildes in der spätgeometrischen Plastik in allen anderen griechischen Kunstlandschaften entscheidend beeinflußt.

Eine nackte Frau aus Bronze von der Akropolis, die auf eng geschlossenen Beinen steht und die Hände flach an die Schenkel legt (Taf. 3,7),[92] entspricht in der Gestaltung von Kopf und Körper den Ringhenkelfiguren des dritten Viertels des 8. Jh. (Taf. 3,5). Gegenüber den männlichen Figuren ist der Körper der Frau etwas fülliger, die Taille ist stärker eingezogen. Die Brüste wölben sich leicht vor. Der weibliche Charakter wird zudem durch schulterlanges Haar betont.

Die fünf als Bekrönung an Holztruhen angebrachten Elfenbeinfiguren von nackten Frauen aus einem Grab im Dipylon[93] gehören nach den Vasenbeigaben in die dreißiger Jahre des 8. Jh. und bilden einen Fixpunkt in der Entwicklung der geometrischen Plastik.[94] Die durch Größe und Qualität herausragende Elfenbeinfrau

[92] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 771. Herrmann 50 Abb. 36–8. Himmelmann-Wildschütz (1964) 16 A. 32 Abb. 34–6. RichterKo. 21 Abb. 23–4.

[93] Grab 13. Perrot, BCH 19, 1895, 273–95 Abb. 1–17 Taf. 9. R. Hampe, Frühe griech. Sagenbilder in Böotien (1936) 32–8 Taf. 31–2. Kahane, AJA 44, 1940, 478–82. Kübler, Kerameikos V 1, 39 A. 85; 180 A. 176; vgl. 252 (Grab 59). Davison, Attic Geom. Workshops 115. Himmelmann-Wildschütz, MWP 1961, 13; 16. Coldstream, Greek Geom. Pottery 66 Nr. 2; 83; 361. J. B. Carter, Greek Ivory-Carv-
...
(Diss. 1985) 1–7 Abb. 1. Nach den Vasen ist Grab 13 in die dreißiger Jahre zu datieren.

[94] AthenNM. 776–9 (776 hier Taf. 3,8); 2603. Kunze (1930) 147–56 Beil. 40–1 Taf. 5–8. Himmelmann-Wildschütz (1964) 20; 26 Abb. 24–7. Ders. (1974) 543. Herrmann 46. Ders., JdI 81, 1966, 134. Akurgal, AAS 21, 1971, 8 Abb. 15; 26. Heilmeyer (1979) 130 A. 177. Weber (1974) 27; 42. Schweitzer 141–4 Taf. 146–8. MarangouLEB. 185. RichterKo. 21 Abb. 16–22. PKG I Taf. 3. LulliesGP. Taf. 3. FuchsSG. 153 Abb. 146–7. BrookesCDDS. 7-

(Taf. 3,8) stimmt in der geschlossenen Beinstellung und den flach anliegenden Armen genau mit der Bronzefrau von der Akropolis (Taf. 3,7) überein. An den kräftigen Beinen sind die leicht nach vorn durchgedrückten Kniegelenke durch tiefe Auskehlungen markiert, die Glutäen sind vorgewölbt. Zwischen der hohen, durch die Leistenfugen gegen die Schenkel abgegrenzten Beckenzone und dem kurzen, dreiecksförmigen Oberkörper setzt die scharf eingezogene Taille eine gliedernde Zäsur. Die Arme sind durch die Einschnitte der Achselhöhlen von den Schultern abgesetzt. Die knappen Brüste sind weich gerundet. Aus dem gleichmäßig gewölbten Gesicht mit dem weich geschnittenen Mund ragt die lange, schmale Nase vor. Aus flachen Augenhöhlen blicken weit geöffnete, von gratigen Lidern gerahmte Augen hervor. Die Brauenbögen sind eingesenkt. Lange, durch Ritzung unterteilte Haarsträhnen fallen auf die Schultern herab. Ein mit einem umlaufenden Mäander geschmückter Polos kennzeichnet die Frau als Göttin. Drei weitere, im Typus entsprechende Elfenbeingöttinnen sind geringere Arbeiten derselben Werkstatt. Die von einem Polos mit Zungenmuster bekrönte Frau ist etwas spannungsloser gebaut. Die Elfenbeingöttinnen vom Dipylon sind in der Körperhaltung, in technischen Details wie den eingesenkten Brauenbögen und dem Zungenmuster am Polos der kleinen Frau den aus Elfenbein geschnitzten orientalischen Frauen verpflichtet.[95] Dagegen hebt der straffe, klar gegliederte Körperbau die Dipylonfrauen deutlich von den üppig-weichen orientalischen Frauengestalten ab. Die markant geschnittenen Gesichter mit dem strahlenden Blick der Augen haben nichts mit den runden Köpfen und den schmalen Augen der orientalischen Frauen gemein. Die Elfenbeingöttinnen vom Dipylon sind nach der geschwisterlichen Verwandtschaft mit der Bronzefrau von der Akropolis (Taf. 3,7) und den lokalen weiblichen Tonfiguren,[96] nicht zuletzt nach dem für das geometrische Menschenbild charakteristischen knieweichen Stand und dem Mäander am Polos der einen Göttin, dem Leitmotiv des geometrischen Dekors, indigene attische Meisterwerke. Während in den übrigen griechischen Kunstlandschaften Männer und Frauen schematisch durch die Variation der Geschlechtsmerkmale unterschieden werden,[97] ist das Frauenbild der attisch-geometrischen Plastik in der spezifischen Erfassung des weiblichen Körperbaus mit der weich gerundeten Oberfläche eine singuläre Leistung.

Von den Goldbändern mit getriebenen Reliefriesen aus attischen Gräbern[98] sind die frühen Exemplare des dritten Viertels des 8. Jh., die Tiere und Löwenkämpfe zeigen,[99] Import aus Rhodos.[100] Eine zweite, kleinere Gruppe von Goldbändern mit schlanken, stark überlängten Kriegern, Reitern

[95] R. D. Barnett, A Cat. of the Nimrud Ivories in the British Mus. (1957) 103–10; 206–10 Nr. S 172–252 Taf. 70–7. BrookesCDDS. 10–6.

[96] Vgl. S. 37 A. 46–7.

[97] Vgl. S. 48 A. 155. S. 54 A. 204.

[98] AthenNM. 813; 2601; 15903. BerlinCh. GI 308–310. A. Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall I (1970) Taf. 3,3–5; 4,9. Oxford 1104–1107. KopenhagenNM. 740–741.
...
D. Ohly, Griechische Goldbleche des 8. Jh. v. Chr. (1953). (Cook, Gnomon 26, 1954, 107–10). Delt 22, 1967 Chron 80; 95 Taf. 78 c; 87a. Fittschen UBS. 222–6. Schweitzer 199–214 Abb. 106–9 Taf. 222–9. Kyrieleis, Gnomon 44, 1972, 708 A. 1. Carter 41–4 Taf. 7. MüllerLuM. 229 Nr. 1–11. Heilmeyer (1982) 58 Abb. 46–7.

[99] Ohly a. O. 15–38; 46 A. 1–19; 25–6. DierichsBG. 104.

[100] S. 70 A. 379.

und Kentauren, die sich ganz übereinstimmend in den gleichzeitigen attischen Vasenbildern (Abb. 32a–b) wiederfinden, stellt hervorragende lokale Toreutenarbeiten aus dem letzten Viertel des 8. Jh. dar.[101]

Argos war neben Athen das zweite überragende Kunstzentrum der geometrischen Epoche, das sich gleichermaßen durch seine Produktion der bemalten Vasen[102] und in der Bronzeplastik auszeichnet. Für die Bestimmung der eigentümlichen Stilmerkmale der argivisch-geometrischen Bronzeplastik[103] bieten die Vierfüßler aus dem Heraion von Argos wenig charakteristische Merkmale.[104] Die Entwicklung der reliefierten argivischen Dreifüße mit ihren Aufsatzfiguren aus dem lokalen Heraion,[105] Olympia,[106] Delphi,[107] Delos,[108] Kalapodi[109] und wohl auch aus Lefkandi,[110] die zum Teil mit den gleichen Tonmatrizen hergestellt sind,[111] läßt sich nur in Olympia, wo argivische Bronzewerkstätten nach dem Fund einer Matrize Zweigniederlassungen errichtet haben,[112] lückenlos verfolgen. Mit den Ringhenkelpferden der argivischen Dreifüße sind nach den übereinstimmenden Typenmerkmalen zahlreiche Einzelpferde aus Olympia und dem Heraion zu verbinden, deren Basen gelegentlich aus den Matrizen der reliefierten Dreifüße geformt sind.[113]

Die frühesten argivischen Bronzevotive in Olympia sind Pferde und Rinder, die sich nur durch die Angabe von Ohren bzw. Hörnern unterscheiden.[114] Die Tiere haben einen walzenförmigen, leicht konischen Leib, kurze, nach außen gerichtete Stummelbeine und einen massigen Hals mit nicht näher differenziertem Kopf. Nach den gekurvten Umrißformen der Tiere, die typisch für die protogeometrische Epoche sind, setzt die Produktion der Votive noch im ausgehenden 10. Jh. ein. Im Laufe des 9. Jh. wird der Leib der Tiere gestrafft, Beine und Hals werden deutlicher gegen den Körper abgesetzt.[115] In das ausgehende 9. Jh. gehören drei mit den Einzelvotiven übereinstimmende Ringhenkelpferde[116] und als singulärer Dreifußschmuck ein liegender Löwe.[117] Im ersten Viertel des 8. Jh. wird die Längung und Begradigung der Formen bei den Tieren fortgesetzt, der Kopf hebt sich vom Hals ab.[118]

[101] Ohly a. O. 40–6 A 20 a–22; 27.
[102] S. 27 A. 7.
[103] Ch. Waldstein, The Argive Heraeum II (1905) 197–201; 204 Taf. 72–4; 76–7. Blegen, AJA 43, 1939, 430 Abb. 17–8.
[104] Waldstein a. O. Nr. 8–17; 19–20; 22. Heilmeyer (1979) 65 Abb. 2. Herrmann 24–8.
[105] Waldstein a. O. 294 Nr. 2218; 2220–4 Taf. 123–4.
[106] Maaß 21–47; 107 Nr. 69–175 Beil. 4–17 Taf. 26–43. Ders., AntK 24, 1981, 10–4 Abb. 1 d–e Taf. 2.
[107] Rolley (1977) Nr. 359–404; 454; 467–70 Taf. 29–37; 43; 46–7.
[108] S. 69 A. 362.
[109] S. 64 A. 297–8.
[110] S. 65 A. 309.
[111] Maaß [illegible]
[113] Maaß 105 A. 3.
[114] Heilmeyer (1979) 54–9 Nr. 57–101 Taf. 12–5. Ders., FaO 32 Taf. 2,2.
[115] Heilmeyer (1979) 69–72 Nr. 171–204 Taf. 25–7. Die Dat. dieser Tiere in die spätgeom. Zeit von H. ist nicht haltbar, da ihre Entwicklungsstufe der der attisch-strenggeom. Pyxidenpferde entspricht. Vgl. S. 36 A. 40.
[116] Maaß Nr. 124–7; 138. Heilmeyer (1979) 28; 57 Taf. 10 l. o.; 11 r. u.
[117] Maaß Nr. 141a Beil. 14. Schweitzer 161 Taf. 188. Herrmann, JdI 81, 1966, 132 Abb. 47.
[118] Heilmeyer (1979) 59–68 Nr. 109–19 (Pferde); Nr. 102–8; 120–35 (Rinder) Taf. 16–20. Ders., FaO 32 Taf. 2,3–4. – Ringhenkelpferde: Maaß Nr. 128; 142a; 146a; 149; 154 (Gruppe mit Führer: S. 46 A. 141). Heilmeyer

Die argivischen Pferde in Olympia (Taf. 2,2)[119] und Argos[120] erhalten in der hochgeometrischen Epoche des zweiten Viertels des 8. Jh. ihre charakteristische Gestalt. Der massige, etwas gedrungene Körper ist mit dem quadratischen Umriß von Rumpf und Beinen ausgewogen proportioniert. Die Pferde stehen auf breiten Hufen und haben keine Standplatten. Die kräftigen Vorder- und Hinterbeine sind einander angeglichen, die sich nach oben verbreiternden, gewölbten Oberschenkel erhalten durch gratige Absetzungen gegen den Bauch Bewegungsfreiheit. Der zylindrische Rumpf verdickt sich gleichmäßig zum Bug und zur Hinterhand. Der Schwanz reicht bis zum Boden herab. Der kurze, geschwungene Hals geht unmittelbar in den vorgewölbten, tief herabreichenden Bug über, der in die Beinmuskulatur miteinbezogen ist, während die Verbindung zum Rumpf verdeckt wird. Der birnenförmige Kopf mit dem breit gekerbten Maul und den kleinen Knopfaugen wird durch die gratige Erhebung der Kiefer, die sich unmittelbar in den hochaufgerichteten Ohren fortsetzt, scharf gegen den Hals abgegrenzt. Alle Körperpartien sind stark gerundet, die Umrißlinien sind kurvig geschwungen. Die hochgeometrischen Pferde stellen mit dem gerüsthaften, organisch verspannten Körperbau und den differenzierten Einzelformen den Höhepunkt in der Entwicklung der argivisch-geometrischen Tierplastik dar.

In spätgeometrischer Zeit sind argivische Pferde als Schmuck an den reliefierten Dreifüßen in Olympia[121] und Delphi[122] angebracht. Argivische Einzelpferde sind nicht nur in Olympia[123] und Argos,[124] sondern vereinzelt auch in Kalaureia,[125] Nemea,[126] Perachora,[127] Lusoi,[128] Athen,[129] Delphi[130] und Nordwestgriechenland[131] verbreitet.[132] Die späten argivischen Pferde sind in Anlehnung an attisch-hochgeometrische Prototypen wie die Ringhenkelpferde in Olympia (Taf. 2,2) und ein Ein-

[119] Heilmeyer (1979) 59–68 Nr. 141–8 (147 hier Taf. 2,2) 150–3; 155; 157; 160–70; 136–40 (Rinder) Taf. 20–5. Ders., FaO 33 Taf. 3,1. BerlinP. Kat. Br. I Nr. 42. – Ringhenkelpferde: Maaß Nr. 152a; 155–6; 175; 198. Heilmeyer (1979) 28; 63 Taf. 10 l. u.; 11 o.
[120] Athen NM. 13943; 13945; 13947; 13949. Waldstein a. O. Nr. 8; 10–3; 17 Taf. 72–4. Heilmeyer (1979) 65 Abb. 2.
[121] Maaß Nr. 115b; 144–5; 153; 157; 161a; 173a; 200; 304. Ders., FaO 43 Taf. 14. BerlinP. Kat. Br. I Nr. 45. Solothurn Slg. Müller. ScheföldMGK. 130 Nr. 58. Kassel. Kat. Br. Nr. 1.
[122] Rolley (1969) Nr. 46–7; 50; 53; 57.
[123] Furtwängler Nr. 190; 223 (jetzt: Oxford 1966.03. ARepLondon 14, 1967/68, 59 Nr. 70 Abb. 20) Taf. 14. Heilmeyer (1979) Nr. 149; 154; 156; 158–9; 325–6; 328; 807 (s.: A. 135) Taf. 21; 23; 38–9; 99. BerlinP. Kat. Br. I Nr. 34. Louvre. Cat. Br. Nr. 88. Gervy, RAArtLouvain 4, 1971, 66 Abb. 9–10.
[124] Oxford 1894.120–121. Gervy a. O. 60 ver. Bildkat. XII 104 B 3. Himmelmann-Wildschütz, AA 1974, 550 Abb. 8–9. Waldstein a. O. Nr. 9.
[125] AthenNM. 11463. Wide, Kjellberg, AM 20, 1895, 308 Abb. 25.
[126] Inv. BR 20. Miller, Hesp 44, 1975, 171 Taf. 41c. Ders.: Neue Forsch. in griech. Heiligtümern (1976) 75 Abb. 27.
[127] AthenNM. 16160. H. Payne, Perachora I (1940) 126 Nr. 8 Taf. 37. Herrmann 28 A. 46. S. 59 A. 251.
[128] AthenNM. 15336. Heilmeyer (1979) 103 A. 141 Abb. 6. S. 57 A. 225.
[129] AthenAgM. Shear, Hesp 6, 1937, 380 Abb. 45. S. 39 A. 78.
[130] Rolley (1969) Nr. 49; 97.
[131] S. 65 A. 315.
[132] BonnAK. Kat. Nr. 19. Himmelmann-Wildschütz a. O. 544–54 Abb. 1–7. (s.: A. 135) – Arlesheim Privatbes. H. Bloesch (Hrsg.), Das Tier in der Antike (1974) Nr. 144. – New YorkMetrM. 69.61.2. Yalouris, AntK 17, 1974, 21 Taf. 3,2.

zelvotiv aus dem lokalen Heraion[133] in den Proportionen stark überlängt und gleichzeitig im Körpervolumen erheblich reduziert. Die flaschenhalsförmigen Oberschenkel sind ohne Abgrenzung mit dem röhrenförmigen Rumpf verbunden. An der Frontseite verschwindet der Bug völlig hinter den nach vorn geschobenen, in gerade durchlaufender Umrißlinie direkt in den langen Hals übergehenden Vorderbeinen. Der wie ein Zylinder stereometrisch gerundete Kopf wird durch die Kiefer, die hoch aufragenden Ohren und den winklig vorspringenden Mähnenansatz völlig von dem scheibenförmigen Hals isoliert. Im Gegensatz zu dem spannungsvollen Körper der argivisch-hochgeometrischen Pferde wirken die argivischen Pferde der zweiten Hälfte des 8. Jh. in der gleichförmigen Körperbildung, die die Funktion der einzelnen Glieder nicht mehr klar erkennen läßt und in den begradigten, verhärteten Umrißlinien kraftlos und besonders in der stereometrischen Kopfform formelhaft erstarrt. Die charakteristisch lokalen Stilmerkmale der ganz auf Seitenansicht berechneten argivischen Bronzepferde – flaschenförmige Beine, gerade durchgehende Front und Isolierung des Kopfes vom Hals – finden sich in gleicher Weise bei den Pferden der argivisch-spätgeometrischen Vasenbilder (Abb. 3 c).[134] In einer manieristischen Übersteigerung der Formen nimmt bei einigen argivischen Bronzepferden am Ausgang des 8. Jh.[135] in völliger Übereinstimmung mit ähnlichen Tendenzen in der Vasenmalerei (Abb. 3 d)[136] bei unverändertem Körperbau das Körpervolumen wieder erheblich zu. Die beiden Pferdebilder an den reliefierten argivischen Dreifußbeinen gehören nach den stark überlängten Proportionen der Tiere in die spätgeometrische Zeit.[137] Unter den Einzelvotiven treten die Rinder jetzt ganz in den Hintergrund,[138] dafür kommen Hirsche[139] und Vögel[140] hinzu.

Ein reliefierter Ringhenkel in Olympia wird von einer Pferdeführergruppe bekrönt, die nach dem Pferdetypus im vorgerückten ersten Viertel des 8. Jh. entstanden ist (Taf. 1,8).[141] Im Gegensatz zu dem entwickelten Tierbild steht der kurzbeinige, untersetzte Mann mit dem tonnenförmigen Körper und dem kleinen, kugeligen Kopf, bei dem nur die Mundspalte, winzige Augen und knopfförmige Ohren angegeben sind, noch ganz in der undifferenzierten, vorkünstlerischen Darstellungstradition des strenggeometrischen Menschenbildes.[142] Ein etwas jüngerer Pferdeführer

[133] S. 38 A. 68; 71.

[134] S. 27 A. 7. Courbin, Cér. Géom. Arg. Taf. 7; 11–2; 28–37; 40–2; 60–5; 81–5; 100; 134–9.

[135] BonnAK. Kat. Nr. 19. Heilmeyer (1979) Nr. 807. s.: A. 123. S. 50 A. 171.

[136] Courbin a. O. Taf. 43–5.

[137] Maaß Nr. 116 a; 117 a Beil. 11 Taf. 32–3. Ders., FaO 42 Taf. 13. Schweitzer 189 Taf. 215.

[138] Heilmeyer (1979) Nr. 327 Taf. 39.

[139] AthenNM. 13951 (v. Argos). Waldstein a. O. 200 Nr. 19 Taf. 73. – Olympia Br 6912 (ehem.). Furtwängler Nr. 206 Taf. 11. Heilmeyer (1979) ...

rig. Art Antique – Coll. Privées de Suisse Romande (1975) Nr. 101. Kunstwerke der Antike – Auktion 26 (1963) Nr. 2.

[140] AthenNM. 13953–61. Waldstein a. O. 205 Nr. 36–48 Taf. 76–7. Bouzek 121 Abb. 3. Heilmeyer (1979) 187. Kilian-Dirlmeier Nr. 726; 843; 913; 961; 974; 988A; 1019; 1081 Taf. 39; 47; 50; 52–3; 55; 57.

[141] Inv. B 4567. Maaß Nr. 154. Kunze (1961) 150 Abb. 92–3 Taf. 59. Herrmann 45 Abb. 30. Schweitzer 163 Taf. 191–2. Heilmeyer (1979) 28; 63 Taf. 10. Vgl. S. 44 A. 118.

von einem Ringhenkel aus Argos steht auf langen, säulenartigen Beinen ohne Angabe der Füße (Taf. 4,1).[143] Der im Verhältnis zu den Beinen zu kurze, gleichmäßig gerundete, voluminöse Rumpf geht fließend in die Beckenpartie und die stark verbreiterten Oberarme über. An dem auffallend kleinen Kopf ist nur die Mundspalte angedeutet.

Wie der argivische Pferdetypus (Taf. 2,2) wird auch das argivische Menschenbild in hochgeometrischer Zeit entscheidend akzentuiert. Bei einem noch vor 750 entstandenen, massigen Lanzenschwinger sind die mächtigen, leicht nach vorn durchgebogenen Beine stark überlängt.[144] Gemessen an den wuchtigen Oberschenkeln mit dem stark vorgewölbten Gesäß sind die dünnen Unterschenkel zu kurz, die Füße sind nicht angedeutet. Die gerundeten Beine werden durch die kurvige Einziehung der Taille von dem gedrungenen, abgeflachten Oberkörper mit den in der Frontalansicht rautenförmig verbreiterten Schultern geschieden. Von dem runden Hinterkopf hebt sich die geometrisch abstrahierte, nach oben gerichtete Gesichtsscheibe, aus der nur die Nase herausragt, scharfkantig ab.

Ein Kentaur aus Olympia reiht sich nach dem Bau des überlängten Pferdekörpers unter die argivischen Werke des dritten Viertels des 8. Jh. ein.[145] Der schlanke, menschliche Vorderkörper des Mischwesens verjüngt sich über den Beinen gleichmäßig zur Taille hin und verbreitert sich dann leicht zu den verdickten Armansätzen. An dem kleinen Kopf ist die emporgerichtete Gesichtsscheibe nur durch die gratige Vorwölbung der Mittelachse gegliedert. Etwas jünger ist ein dünngliedriger argivischer Kentaur aus Phigalia.[146]

Mit den argivischen Kentauren nächstverwandt ist eine Gruppe im Typus übereinstimmender Lanzenschwinger[147] aus Olympia (Taf. 4,2),[148] Delphi,[149] Kalapodi[150] und unbekannter Herkunft,[151] die nach den vertikalen und horizontalen Befestigungsplatten unter den Füßen an den Ring- und Bügelhenkeln[152] der reliefierten Dreifüße angebracht waren. Die leicht überlängten Krieger stehen mit nach vorn durchgedrückten Gelenken im knieweichen Stand. Gemessen an den langen, wohlgerundeten Oberschenkeln mit den flach vorgewölbten Glutäen sind die Unter-

[143] AthenNM. 16551. Blegen a. O. 430 Abb. 17. Herrmann 45 Abb. 28–9. Schweitzer 135; 139; 154 Taf. 125. Weber (1971) 18. Schmaltz 31.

[144] New YorkMetrM. 36.11.8. Maaß Nr. 309. RichterK. 26 Abb. 3–5. Himmelmann-Wildschütz (1964) 10 Abb. 18–9. Herrmann 53. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 15 Nr. 1 m. Abb.

[145] AthenNM. 6188. Herrmann 44 Abb. 26–7. FittschenUBS. 100 R 45. Schiffler, Typologie d. Kentauren 153; 320 V 12. Zum Typus: S. 32 A. 26.

[146] AthenNM. 14495. Fittschen UBS. 100 R 46. Schiffler 153; 320 V 13 (mit Zeichnung). S. 57 A. 224.

[147] Kunze (1944) 114–8 Abb. 92–4 Taf. 36. Schweitzer 138; 151 Taf. 126–7. Herrmann 52–7 Abb. 42–4; 47–8. Rolley (1969) 19–26 Abb. 5–10. Maaß 99–102. Weber (1971) 19.

[148] Inv. B 24; B 149–150. – AthenNM. 6094; 6178. – Louvre. Cat. Br. Nr. 82. Maaß Nr. 299a; 310–4. Ders., FaO 46 Taf. 19.

[149] Rolley (1969) Nr. 2; 12. Rolley (1977) Taf. 10.

[150] S. 64 A. 298.

[151] AthenNM. 7729. Herrmann 52 Abb. 42–3. Rolley (1969) 26 A. 6. Die Herkunftsangabe „Korinth" hat sich inzwischen als Irrtum erwiesen.

[152] Willemsen 155.

schenkel zu kurz und zu dünn. Das Glied ist plastisch hervorgehoben. Die Hüften biegen in gleichmäßiger Krümmung zu der stark eingezogenen, bei einigen Jünglingen durch einen breiten Gürtel markierten Taille um. Die Unterarme wirken verkümmert, die stark verbreiterten Oberarme gehen absatzlos in die rautenförmige Brustpartie über. Durch die kurvige Einziehung der Taille zwischen den Hüften und der rautenförmigen Brust erhält der ganz abgeflachte, relativ kurze Rumpf eine bikonkave Form. Das leicht nach oben gerichtete Gesicht mit kaum sichtbaren Augen und Mund ist zunächst ganz eben, später drängt die Mittelachse mit der spitzen Nase etwas nach vorn. Die Gesichtsscheibe wird durch die gratige seitliche Begrenzung, die sich an der Vorderseite der Kegelhelme mit dem nach vorn gebogenen Helmbusch fortsetzt, von dem mäßig tiefen Hinterkopf isoliert. Die Lanzenschwinger schließen nach den kurvigen Umrißformen, der unterschiedlichen Stärke von Ober- und Unterschenkeln und der scharfen Trennung des Gesichtes vom Hinterkopf unmittelbar an die argivisch-hochgeometrische Ringhenkelfigur an. Die Proportionen des Körpers sind aber jetzt harmonisch aufeinander abgestimmt. Das Körpervolumen ist weitgehend reduziert, der abgeplattete Oberkörper ist völlig in abstrakt-geometrische Formen umgesetzt. Die Zugehörigkeit der Lanzenschwinger zur argivischen Bronzeplastik wird durch die Übereinstimmung im Körperbau mit den Jünglingen in den argivisch-spätgeometrischen Vasenbildern (Abb. 3 c)[153] nachhaltig unterstrichen, die ebenfalls den verschliffenen Übergang zwischen Unter- und Oberkörper mit den nach innen durchgebogenen Umrißlinien zeigen. Schließlich wird die Verbindung der Lanzenschwinger mit den reliefierten argivischen Dreifüßen durch die übereinstimmenden Stilmerkmale mit den argivisch-spätgeometrischen Ringhenkelpferden bewiesen. Bei Mensch und Tier sind die Proportionen gleichmäßig überlängt, während die Körpermasse stark abnimmt. Der Körperbau wirkt durch die weich gekurvten, die Scharnierstellen des Körpers bewußt überspielenden Umrißlinien spannungs- und kraftlos. Besonders charakteristisch für den argivischen Landschaftsstil ist bei den Menschen die völlige Trennung des Gesichtes vom Hinterkopf, die der Isolierung des Kopfes vom Hals bei den Tieren entspricht. Die unmittelbare Verbindung des argivisch-spätgeometrischen Menschen- und Tierbildes zeigt ein Reiter von einem reliefierten Ringhenkel.[154] Die späten argivischen Lanzenschwinger, deren jüngste Mitglieder an den besonders schlanken Formen und der vorgewölbten Mittelachse des Gesichtes zu erkennen sind, verteilen sich über das dritte und das frühe letzte Viertel des 8. Jh. Zu den späten argivischen Kriegern gesellt sich eine Frau in Delphi, die bei völlig übereinstimmendem Körperbau nur durch die Angabe der Brüste, die flach anliegenden Arme und den Polos auf dem Haupt von den Männern unterschieden ist.[155]

[153] S. 27 A. 7. Courbin, Cér. Géom. Arg. Taf. 12; 28; 35–7; 40–2; 62–5; 78; 83; 102.
[154] Inv. B 5633. Maaß Nr. 199 Taf. 46. Kunze (1967) 218 Taf. ...
[155] Rolley (1969) Nr. 1. Herrmann 47 Abb. 33–5. Schweitzer 137; 143 Taf. 130–1. Rich-...

Die Gratbein-Dreifüße aus Olympia,[156] Delphi,[157] Argos und Ithaka[158] sind nach den riesigen Dimensionen charakteristische Zeugnisse für die hybride Übersteigerung der Formen am Ende der geometrischen Epoche. Zwei figürliche Reliefs in Metopenform an einem Gratbein in Olympia zeigen unten einen Löwenkampf, oben den Streit zweier behelmter Krieger um einen Dreifuß (Taf. 5,8).[159] Im Gegensatz zu dem frontal gerichteten, kurzen, dreiecksförmigen Oberkörper sind die mächtigen, stark überlängten Beine und der vorn abgeflachte Kopf nach dem Prinzip der Wechselansicht ins Profil gedreht. Die Arme sind deutlich vom Körper abgesetzt. Auf dem breiten T-förmigen Außenrand eines Gratbein-Ringhenkels in Delphi ist eine nur in der Beinpartie erhaltene Pferdeführergruppe aufgelötet[160] und wohl zusätzlich durch Nietung gesichert.[161] Mit den Ring- und Bügelhenkeln der Gratbein-Dreifüße sind nach dem monumentalen Format und den Befestigungsvorrichtungen[162] aus Olympia zwei Lanzenschwinger mit durchbohrten Füßen (Taf. 4,3), zwei Ringhenkelhalter (Taf. 4,4)[163] und ein Lanzenschwinger mit Plinthe[164] sowie aus Delphi ein Unterkörper mit vertikaler Standplatte und ein Oberkörper von zwei Lanzenschwingern[165] zu verbinden. Zu den Lanzenschwingern auf den Ringhenkeln gesellen sich zwei massige Pferde mit schmalen, quergerichteten Standplatten unter den Füßen aus Olympia.[166] Die voluminösen Lanzenschwinger und Henkelhalter haben sehr lange, gerundete Beine, deren Unterschenkel mit den gratig vorragenden Schienbeinen gemessen an den Oberschenkeln zu kurz und zu dünn sind. Das vorgewölbte Becken wird von den Leistenfugen gerahmt, das Glied ist klein. Ein breiter Metallgürtel schnürt die Taille zusammen. Der kurze Oberkörper verbreitert sich zu den Schultern. Zwei halbkreisförmige Wölbungen deuten die Brustmuskeln an. In den Rücken senkt sich die Wirbelsäule ein. Die dünnen Arme sind nur in den Gelenken mit dem Rumpf verbunden. Das vertikal gerichtete Gesicht mit plastisch herausmodellierten Brauen, Augen, Nase und Mund ist voll in die Rundung des Kopfes miteinbezogen. Die Krieger tragen einen hohen Kegelhelm mit spitzen Wangenklappen und hufeisenförmigem Helmbügel. Das Haar ist kurz geschnitten oder fällt in treppenartig abgestuften Wellen in den Nacken. Die

[156] Maaß 48–62; 109 Nr. 176–200 Beil. 18–9 Taf. 44–6. Ders., AntK 24, 1981, 14 Abb. 2 Taf. 3,1–2.
[157] Rolley (1977) Nr. 405–10; 456–7 Taf. 37; 42; 44. Maaß 53 A. 9.
[158] Maaß 53 A. 10–11.
[159] Inv. B 1730. Willemsen Taf. 63. Maaß Nr. 179. Ders., FaO 44 Taf. 16. Schweitzer 184 Taf. 213. Marwitz, ÖJh 53, 1981/82, 10 Abb. 8. Zum Motiv vgl.: Courbin a. O. Taf. 102.
[160] Inv. 4393. Rolley (1977) Nr. 456.
[161] Vgl. Heilmeyer (1979) 50.
[162] z. B. Olympia Br 1119. Willemsen 93 Taf. 59.
[163] Lanzenschwinger: Inv. B 2000; B 1675: ... henkelhalter: Inv. B 1701; 1999. Kunze (1944) 119–25 Taf. 38–9; 42–6. Willemsen, AM 69/70, 1954/55, 12–32 Beil. 3–10. Herrmann 70 A. 194. Ders.: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 70–4. Ders., FaO 124 Taf. 84. Himmelmann-Wildschütz (1974) 538–44. Hiller, AA 1977, 149–59 bes. 156. Maaß 95. Kopcke: Studies in Class. Art and Arch. (Festschr. P. H. v. Blanckenhagen 1979) 17–21 Taf. 2. Schmaltz 22; 33; 36.
[164] Inv. Br 5777. Furtwängler Nr. 82 Taf. 9. Die Figur ist umgebogen, daher irrtümliche Deutung als Gerätgriff.
[165] Rolley (1969) Nr. 5; 13 Taf. 3–4.
[166] Olympia Br 7571. Heilmeyer (1979) Nr. ... BerlinP. Kat. I Nr. 43.

übereinstimmende Körperbildung der Krieger mit den Reliefiguren des Gratbeins in Olympia (Taf. 5,8) sichert die Zuweisung der Lanzenschwinger und Henkelhalter als Schmuck der Gratbein-Dreifüße. Die Brustmuskelführung der Krieger findet sich ganz identisch an einem Brustpanzer aus einem in den Beginn des letzten Viertels des 8. Jh. datierten Grab in Argos wieder.[167] Der zugehörige Kegelhelm mit den fest montierten Wangenklappen und dem hufeisenförmigen Helmbügel wird auch von den Dreifuß-Kriegern getragen.[168] Die charakteristischen Merkmale der Krieger – voluminöser Körper, kurzer Oberkörper, hohe Beine mit langen, kräftigen Oberschenkeln und ganz verkümmerten Unterschenkeln, dünne, vom Rumpf abgesetzte Arme, runder Kopf mit voll durchgestaltetem Gesicht – sind typisch für den Figurenstil der argivischen Vasenbilder (Abb. 3 d)[169] und der bemalten Tonschilde aus Tiryns[170] aus dem Ende des 8. Jh. Auch die massigen Ringhenkelpferde sind aus der argivischen Vasenmalerei (Abb. 3 d) und Bronzeplastik bekannt.[171] Nach der völligen Übereinstimmung der Lanzenschwinger, Henkelhalter und Ringhenkelpferde mit sicher argivischen Jünglingen und Tieren sind die Gratbein-Dreifüße mit ihren Aufsatzfiguren im ausgehenden 8. Jh. von argivischen Bronzewerkstätten geschaffen worden. Die argivischen Krieger der Gratbein-Dreifüße schließen zwar in der unproportionierten Gestaltung der mächtigen Oberschenkel auf den schmächtigen Unterschenkeln und in der gleichförmigen Einziehung der Taille an die Lanzenschwinger der reliefierten Dreifüße (Taf. 4,2) an, doch zwischen den älteren, ganz geometrisch gebildeten Kriegern und der jüngeren Gruppe ist keine durchlaufende Entwicklungsreihe aufzuzeigen, denn die Krieger der Gratbein-Dreifüße lösen sich in der detaillierten, rundplastischen Kopfbildung, mit den voluminösen, voll gerundeten Körpern, die durch die Leistenlinien, den Taillenschnitt, die Brustmuskulatur und die Wirbelsäule gegliedert sind, und schließlich mit den als autonome Glieder erfaßten Armen entschieden aus den geometrischen Gestaltungsgesetzen heraus. Wie schon die Adaption der Ringhenkelhalter von den gehämmerten attischen Dreifüßen (Taf. 3,5–6) zeigt, haben die argivischen Erzgießer offensichtlich auch die neuartigen, hier unvermittelt auftretenden Gestaltungselemente des Körperbaus aus der in der Entwicklung des Menschenbildes führenden attischen Bronzeplastik (Taf. 3,4–6) übernommen, aber in eigener Syntax zusammengefügt, die allerdings die Formsicherheit der Vorbilder nicht erreicht. Im Gegensatz zu der gleichmäßigen Überlängung der attischen Jünglinge ist bei den argivischen Kriegern das Verhältnis

[167] Inv. B 26–28. Courbin, BCH 81, 1957, 340–67 Abb. 19–43 Taf. 1–4. RolleyB. Nr. 155–6. Kunze (1967) 113. A. Snodgras, Early Greek Armour and Weapons (1964) 72 Nr. 1 Taf. 30. Ders.: The European Community in Later Prehistory (Studies C. F. Hawkes 1971) 31–50 Taf. 4. Kenfield III, OpRom 9, 1973, 150 Abb. 1; 3.

[168] Kunze, Olympiabericht VIII (1967) 111–6 Taf. 50–1. Snodgras a. O. 9; 13–6 Taf. 5. J. Borchhardt, Homerische Helme (1972) 65; 73; 146 A. 596 Taf. 30; 33–4,3. Koenigs-Philipp, FaO 91 Taf. 50.

[169] Courbin, Cér. Géom. Arg. Taf. 42–5; 64.

[170] H. L. Lorimer, Homer and the Monuments (1959) 170 Taf. 9–10. D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 1 Nr. 1 Taf. 1a–b. Hampe-Simon 80 Abb. 95–6.

[171] S. 46 A. 135.

zwischen dem kurzen Rumpf und den stark überlängten Beinen nicht ausgewogen. Während bei den attischen Jünglingen der konstruktive Zusammenhang der einzelnen Körperpartien klar ersichtlich ist, wird bei den argivischen Kriegern die Struktur des Körperbaus durch die enorme Körpermasse verdeckt, die Bewegungsfreiheit in den Hüften durch den breiten Gürtel eingeengt. Die allmähliche Adaption der von außen übernommenen Gestaltungselemente läßt sich an der Armbildung besonders deutlich erkennen, aus der sich die relative Abfolge der Aufsatzfiguren der Gratbein-Dreifüße erschließen läßt. Bei den Reliefiguren aus dem vorgerückten letzten Viertel des 8. Jh. (Taf. 5,8) und einem olympischen Lanzenschwinger (Taf. 4,3) sind die Arme zwar schon vom Rumpf abgesetzt, doch im Verhältnis zum Körper noch kurz und dünn. Erst bei den Ringhenkelhaltern (Taf. 4,4) und Lanzenschwingern der Zeit um 700 sind Länge und Stärke der Arme auf den Körper abgestimmt, auch das Proportionsverhältnis von Rumpf und Beinen ist besser ausgeglichen. Der jüngste Lanzenschwinger der Gruppe gehört schon in die subgeometrische Zeit.[172]

Von den argivischen Tonfiguren schließt sich eine Gruppe von Wagenfahrern aus Argos, die einen pilosförmigen Helm und einen kurzen Schurz tragen, nach der scharfen Abgrenzung des in der Mittelachse vorgewölbten Gesichtes vom Hinterkopf und vor allem in der bikonkaven Form des Rumpfes unmittelbar an die Lanzenschwinger der reliefierten Dreifüße (Taf. 4,2) an.[173] Ganz roh geformt sind zwei Ringtanzgruppen.[174] Bei den in spätgeometrischer Zeit einsetzenden weiblichen Brettidolen wird das Gesicht zunächst nur durch ein einfaches Zusammendrücken des Tons modelliert.[175]

Die Bronzestatuette einer Frau aus Asine ist Import aus Kreta.[176] Ein brettartig flacher, manieriert überlängter Jüngling aus Kalaureia gehört schon in die subgeometrische Periode.[177]

In Sparta herrscht unter den Tierbronzen aus dem Artemis Ortheia-Heiligtum ein ganz einheitlicher, sicher lakonischer Pferdetypus vor,[178] der auch unter den Votiven in Olympia[179] in vielen Exemplaren vertreten ist, die nach den dort gefundenen Fehlgüssen von lakonischen Werkstätten am Ort gefertigt worden sind.[180] Pferde

[172] Inv. B 1675. A. 163. S. 207 A. 15.

[173] Inv. C. 7830–7839; 9930. Savian, BCH 93, 1969, 651–73 Abb. 1–27 Taf. 15–6. Himmelmann-Wildschütz (1974) 543 Abb. 1–4. Heilmeyer (1972) 62. Ders. (1979) 65 A. 117.

[174] Courbin, BCH 78, 1954, 180 Abb. 41.

[175] AthenNM. Waldstein a. O. 3–23 Nr. 1–64; 75–6 Abb. 1–23; 30 Taf. 42–3 (v. Argos). – Nauplion. Frickenhaus, Tiryns I (1912) 51–60 Nr. 1–4 Taf. 1,1–3 (v. Tiryns). – Nauplion. Cook, BSA 48, 1953, 62 Taf. 22 (v. Mykene). Kranz AM 87, 1972, 14 A. 44. JungTSG. 64.

[176] S. 72 A. 392.

[177] AthenNM. 11465. Wide, Kjellberg, AM 20, 1895, 306 Abb. 24.

[178] R. M. Dawkins, The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta (1929) 197 Taf. 76–9. Droop, BSA 13, 1906/07, 111 Abb. 2 f. Rolley (1969) 74 A. 4 Abb. 22–3. Herrmann 21–4 Abb. 1–4. Heilmeyer (1979) 110 Abb. 7.

[179] Heilmeyer (1979) 15 A. 39; 110–31 Nr. 458–506 Taf. 60–7. Delt 29, 1973/74 Chron 343 Taf. 216e. – BerlinP. Kat. Br. I Nr. 44; 62; 67. – Istanbul 401. Weber, IstMitt 16, 1966, 89 Taf. 9,4. – Louvre. Cat. Br. Nr. 86–7. – Hamburg 1928.100. v. Mercklin, AA 1928, 430 Abb. 144. – Paris Slg. de Nanteuil. Ch. Seltman, Approach to Greek Art (1948) 19; 124 Taf. 12 a.

[180] Heilmeyer (1979) 111 Nr. 458–60; 115 Nr. 475; 124 A. 171.

des Ortheia-Typus sind weiter nach Phigalia,[181] Tegea,[182] Lusoi,[183] Kleitor,[184] Delphi,[185] Boiotien,[186] Athen, Eretria, Naxos, Samos[187] und Ägypten (?)[188] exportiert worden, bei vielen ist der Fundort nicht bekannt (Taf. 2,3).[189] Die lakonischen Pferde stehen auf rechteckigen Basen mit einem quadratischen Ansatz für den bis zum Boden reichenden Schwanz. Lange, sich oben trichterförmig erweiternde Beine tragen den kurzen, walzenförmigen Rumpf, dessen eckig vorragender Bug unmittelbar in den kurzen dreieckigen Hals übergeht. Der lange röhrenförmige Kopf mit den kleinen Knopfaugen und einer wulstartigen Andeutung des Maules ist hoch erhoben. Die langen, weit über die Mähne nach oben gerichteten Ohren setzen tief an und bilden zwischen Hals und Kopf eine deutliche Zäsur. Der kurz vor der Mitte des 8. Jh. sofort in ausgereifter Form auftretende lakonische Pferdetypus ist von den in Olympia niedergelassenen lakonischen Bronzegießern in Anlehnung an argivisch-hochgeometrische Vorbilder (Taf. 2,2) geprägt worden. Beide Pferdetypen haben einen kurzen, massigen Körper mit quadratischem Umriß von Rumpf und Beinen. Während sich die argivischen Pferde durch gerundete Körperformen und geschwungene Umrißlinien auszeichnen, wird der Gesamteindruck der lakonischen Pferde durch abstrahierte orthogonale und stereometrische Formen bestimmt. Besonders charakteristisch für die orthogonale Linienführung sind der rechteckig vorspringende Bug, der dreiecksförmige Hals und die langen, spitzwinkligen Ohren. Ein Pferd auf einer lakonischen Vasenscherbe zeigt in dem rechteckigen, durch einen winkligen Einschnitt vom Hals abgesetzten Kopf und den dreiecksförmigen Ohren eine übereinstimmende orthogonale Umrißführung (Abb. 3e).[190] Der hochgeometrische lakonische Pferdetypus wird in der spätgeometrischen Periode bis

[181] LondonBrM. 1905.10-24-5. Himmelmann-Wildschütz (1964) 27 A. 76 Abb. 57–8. Herrmann 22 A. 23. Heilmeyer (1979) 108 A. 149. Gervy, RAArtLouvain 4, 1971, 54 Abb. 1–2. – Olympia. Yalouris, Acta 11. Internat. Congr. Class. Arch. (London 1978) 91 Taf. 41b.

[182] Oxford G 396. Weber a. O. 92 Taf. 9,6. Heilmeyer (1979) 100 A. 135.

[183] AthenNM. 15309 (Gespann). ÖJh 4, 1901, 48 Abb. 63. Heilmeyer (1979) 103 A. 141 Abb. 6. Kilian-Dirlmeier 191 Nr. 1153.

[184] AthenNM. 7629. Heilmeyer (1979) 109 A. 53.

[185] Inv. 7176; 7764; 2571. Rolley (1969) Nr. 61; 69. Ders., (1977) Nr. 252. Heilmeyer (1979) 97 A. 131.

[186] S. 64 A. 294.

[187] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 482. – Eretria (Gespann). S. 65 A. 308. – Naxos: AthenNM. 7628 (Gespann). – Samos (Gespann). S. 70 A. 370. Heilmeyer (1979) 111 A. 157.

[188] Rostock Arch. Slg. Univ. 340. H. Zimmermann (Hrsg.), Griech. Kleinkunst – Ausstellung Rostock (1973/74) 24; 44 B 5 Abb. 51. Pagenstecher, AA 1918, 116 Nr. 6.

[189] Amsterdam. Cat. Br. Nr. 81–2. – Athen Slg. Kannellopoulos 217. Andreiomenou, Delt 26, 1971 Chron 562 Taf. 570 a. – BonnAK. Kat. Nr. 20 Abb. 15. – Dijon. C. Rolley, Donation Granville 3 (1976) 31 Nr. 650–1 m. Abb. – Erlangen Arch. Inst. I 311. MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 16. (hier Taf. 2,3) u. Inv. 3733. Marwitz, Pantheon 23, 1965, 359–69 Abb. 1–12. – Genf Slg. Ortiz. Dörig, Art Antique Nr. 100; 103. – Hannover. Bildkat. XII 107 B 9. – Houston. H. Hoffmann, Ten Centuries that shaped the West (1970) Nr. 67. – Kassel. Kat. Nr. 269. – New YorkMetrM. 1972.118.56 (Gespann). D. v. Bothmer, Ancient Art from New York Priv. Coll (1961) Nr. 125. – New York Slg. Bastis. v. Bothmer a. O. Nr. 127. Kilian-Dirlmeier 191 Nr. 1154 Taf. 61. – Providence. Cat. Br. Nr. 6. – WienKMA. Kat. Br. Nr. 57. Herrmann 24 A. 25–8. Weber a. O. 89–93 Taf. 9; 10,3.

[190] S. 27 A. 8. Coldstream, Greek Geom. Pottery 216 Taf. 46.

zum Ende des 8. Jh. im wesentlichen beibehalten, aber in den Proportionen variiert. In einer manieristischen Übersteigerung und gleichzeitigen Verhärtung der Formen werden die Beine immer länger und dünner, Rumpf und Hals dagegen stark verkürzt, so daß das Körpergerüst in dieser Phase sehr labil wirkt. Die durch ein Joch verbundenen lakonischen Zweigespanne[191] sind in anderen griechischen Regionen kopiert worden.[192] Bei einer lakonischen Stutengruppe in Olympia sind beide Tiere parallel ausgerichtet.[193] In den lakonischen Gießereibetrieben sind im Körperbau mit den Ortheia-Pferden übereinstimmende Rinder mit mächtigen Köpfen,[194] Hirsche[195] und Hasen[196] hergestellt worden. Lakonisch sind auch die Vögel mit total abgeflachten Körpern[197] und ganz ähnlich geformte Käfer[198] in Olympia. Die Bronzepferde aus Messenien zeigen den Ortheia-Typus in handwerklich geringer Ausführung.[199]

Ein männliches Idol aus dem Menelaion in Sparta gehört nach dem ungegliederten Körper mit den stummelartigen Armen und Beinen noch in die protogeometrische Zeit.[200] Das differenzierter gebildete Idol von der Akropolis mit etwas gelängten Beinen und seitlich ausgestreckten Armen ist wohl schon im frühen 8. Jh. entstanden.[201] Ein Lanzenschwinger von einem Ringhenkel in Olympia steht auf gerade gerichteten, stämmigen Beinen mit ringsum tief eingezogenen Kniekehlen (Taf. 4,5).[202] Über der kurzen Beckenpartie mit dem hochsitzenden Glied und den kräftig vorgewölbten Glutäen wird der Körper in der Taille durch einen breiten Metallgürtel eng eingeschnürt. Die im Ansatz extrem verbreiterten Arme münden absatzlos in den Körper ein. Durch die extreme Verbreiterung der Schulterpartie über dem tiefen Einschnitt der Taille erhält der ganz abgeplattete Oberkörper die Gestalt eines auf der Spitze stehenden Dreiecks mit fast geradlinigen Umrißformen, in dem sich der Rumpf nicht abzeichnet. Das großflächige, sphärisch gewölbte Gesicht ist der kugeligen Rundung des Kopfes eingeschrieben. Zwei knopfförmige Erhebungen bilden die Augen, die Mundspalte ist tief gekerbt. Die kleine Nase ist fest mit den Brauen verspannt. Sorgfältig durch Ritzung unterteilte Haarsträhnen fallen in die Stirn und in den Nacken. Zwei nur im Oberkörper erhaltene Lanzenschwinger

[191] A. 183; 187; 189.

[192] S. 67 A. 340.

[193] Heilmeyer (1979) 117 Nr. 484 Taf. 62.

[194] Olympia. Heilmeyer (1979) 125–9 Nr. 508–38 Taf. 68–71. Ders., FaO 33 Taf. 3,2–4,1.

[195] Olympia. Furtwängler Nr. 205; 207a Taf. 13. Heilmeyer (1979) 126 Nr. 507–7a Taf. 68. Ders., FaO 34 Taf. 5,1. MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 18.

[196] Sparta. Dawkins a. O. 197 Taf. 76 m. Baltimore 54.2382. Kent Hill, AJA 59, 1955, 40 Nr. 2 Taf. 29,4.

[197] Olympia. Heilmeyer (1979) 186 Nr. 931–40 Taf. 118–9. H. Philipp, OF XIII (1981) 364.

[198] Olympia. Heilmeyer (1979) 190 Nr. 948–50 Taf. 121. Hiller 19.

[199] Kalamata. Themelis, Delt 20, 1965 Chron 207 Taf. 213b. Karagiorga, Delt 26, 1971 Chron 130 Taf. 113a. Delt 27, 1972 Chron 262 Taf. 197c. Ephem 1972 Chron 18 Taf. 21a–f. Heilmeyer (1979) 102 A. 138.

[200] Wace, BSA 15, 1908/09, 147 Taf. 9,20. Vgl. S. 60 A. 259–60.

[201] Inv. 3244. Lamb, BSA 28, 1926/27, 82 Taf. 8,1. Herrmann 43. Rolley (1969) 48.

[202] Inv. B 4600. Kunze (1961) 145–51 Taf. 60–1. Herrmann 46 Abb. 31–2. Schweitzer 138 Taf. 136–9. Maaß 102 Nr. 316. Ders., FaO 47 Taf. 20. RolleyB. Nr. 5. PKG I Taf. 6. LulliesGP. Taf. 4 oben. FuchsSG. 18 Abb. 1.

sind etwas geringere Arbeiten derselben Werkstatt.[203] Eine langgewandete, stehende Frau in Delphi erweist sich nach dem tiefen Tailleneinschnitt, der dreiecksförmigen Oberkörperanlage und dem kugeligen Kopf mit den entwickelten Gesichtszügen als weibliches Pendant der Lanzenschwinger.[204] Der Gesamteindruck des meisterhaft gearbeiteten olympischen Lanzenschwingers wird bestimmt durch den spannungsvollen Gegensatz der ausgewogen proportionierten Körperpartien (Taf. 4,5). Bei dem kugeligen Kopf mit dem voll integrierten, detailliert modellierten Gesicht ist die Geometrisierung der Formen bereits überwunden. Im scharfen Gegensatz dazu sind bei dem abgeplatteten, dreiecksförmigen Oberkörper mit den geradlinigen Umrißformen die geometrischen Darstellungsprinzipien in extremer Weise beachtet. Die Kombination des ganz abstrahierten Oberkörpers mit den plastisch gerundeten Beinen ist nur möglich, weil der tiefe Gürteleinschnitt zwischen beiden eine klare Zäsur setzt. Die charakteristische dreiecksförmige Oberkörperbildung des Lanzenschwingers findet sich in der Vasenmalerei nur in Sparta (Abb. 3 f)[205] und muß daher als typisches Merkmal des lakonisch-geometrischen Menschenbildes gelten. Zudem entspricht der von geradlinigen, orthogonalen Linien bestimmte Umriß der lakonischen Bronzepferde des Ortheia-Typus mit dem gestauchten Rumpf (Taf. 2,3) genau dem dreiecksförmigen, mit rechtwinkliger Spitze in die Taille einmündenden, rumpflosen Oberkörper des Lanzenschwingers. Bei Mensch und Tier sind schließlich die Köpfe im Verhältnis zum Körper sehr groß gebildet. Nach den mit gesicherten lakonischen Werken übereinstimmenden Typenmerkmalen sind der olympische Lanzenschwinger und die beiden nur im Oberkörper erhaltenen Krieger, die als Schmuck von Dreifußkesseln dienten, von einer lakonischen Werkstatt gearbeitet worden. Lakonische Gießereibetriebe haben die reich mit Figuren geschmückten Dreifüße der beiden führenden Kunstlandschaften Argos und Athen nachgebildet, wie ein reliefierter Ringhenkel mit nicht identifizierbarem Tier[206] und ein gehämmertes Dreifußbein[207] in Sparta bezeugen. Der lakonische Lanzenschwinger ist nach der in Athen entwickelten rundplastischen Kopfbildung und der detaillierten Modellierung der Gesichtszüge von den Ringhenkelfiguren der gehämmerten Dreifüße des mittleren 8. Jh. (Taf. 3,2) abhängig und muß nach der Verbindung des entwickelten Kopfes mit dem geometrisch abstrahierten Körper im frühen dritten Viertel des 8. Jh. entstanden sein.

Eine stark überlängte Kentaurenkampfgruppe, angeblich aus Olympia, ist nach dem Pferdetypus (Taf. 2,3) sicher ein lakonisches Werk (Taf. 5,1).[208] Krieger und

[203] Delphi. Rolley (1969) Nr. 9 Taf. 3. MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 1. Kunze (1961) 147 Abb. 85–9. Herrmann 62 A. 170. Schweitzer 139 Taf. 140–3.

[204] Rolley (1969) Nr. 8 Taf. 4. Schweitzer 137 Taf. 124. Vgl. Coldstream, Greek Geom. Pottery 218 Taf. 46p.

[205] S. 27 A. 8. Coldstream a. O. 217 Taf. 44n.

[206] Benton, BSA 35, 1934/35, 128 Abb. 17d. Willemsen 48.

[207] v. Massow, AM 52, 1927, 36 Beil. 7,3. Maaß 111 A. 33.

[208] New YorkMetrM. 17.190.2072. Kunze (1930) 143; 159 Beil. 38,1. Herrmann 42 Abb. 21. Himmelmann-Wildschütz (1964) 9; 12 Abb. 37–8. Schweitzer 158 Taf. 185. Hiller 22;

Tiermensch, wahrscheinlich Herakles und Nessos, stehen sich ruhig gegenüber, die Kampfhandlung ist auf die ausgreifende Aktion der Arme beschränkt. An den langen, kräftigen Männerbeinen mit den voll ausgebildeten Füßen setzt die scharfe Einziehung der Kniekehlen zwischen den gerundeten Waden und Glutäen eine deutliche Zäsur. Aus der durch den breiten Gürtel extrem eingeschnürten Taille strebt der kurze, total abgeflachte Oberkörper dreiecksförmig nach oben. Die Arme sind in den Schultergelenken winklig vom Körper abgesetzt. An den mächtigen, kugelig gerundeten Köpfen zeichnen sich in den gewölbten Gesichtern Augen, Nase und Mund deutlich ab. Beide Akteure tragen einen kleinen, tütenförmigen Helm mit nach hinten gebogenem Helmbusch. Die beiden Kämpfer geben sich nach dem kugeligen, scharf umrissenen Kopftypus, dem dreiecksförmigen Oberkörper über dem ganz eng geschnürten Gürtel und den kontrastreich modellierten Beinen als direkte Nachkommen des olympischen Lanzenschwingers (Taf. 4,5) zu erkennen, sind aber in den manieriert überlängten Beinpartien im Verhältnis zu dem schmächtigen Oberkörper wenig ausgeglichen proportioniert. Wie der Lanzenschwinger ist auch die lakonische Kentaurengruppe von attischen Vorbildern beeinflußt, wie die Absetzung der Arme von den Schultern zeigt, nach der die Gruppe an der Wende vom dritten zum vierten Viertel des 8. Jh. entstanden ist. An die Kentaurengruppe schließen sich eng zwei lakonische Lanzenschwinger von Dreifußringhenkeln in Olympia an, die nach den kräftigen, gelängten Armen, den etwas voluminöseren Oberkörpern und den ausgewogenen Proportionen schon in das letzte Viertel des 8. Jh. gehören.[209]

Bei einer einheitlichen Gruppe von Wagenvotiven in Olympia steht der nackte Fahrer mit gespreizten, nach vorn durchgebogenen Beinen allein im Wagenkorb (Taf. 4,6).[210] Die Beine sind stark entwickelt, die Kniekehlen tief eingezogen. Über der durch den Gürtel eingeschnürten Taille verbreitert sich der Oberkörper dreiecksförmig. Die langen, kräftigen Arme, die die Zügel hielten, sind deutlich von den Schultern abgesetzt. An den kugelig gerundeten Köpfen ist das Gesicht profiliert herausmodelliert. Die Wagenfahrer stimmen in Körperbau und Kopfbildung genau mit dem späten lakonischen Lanzenschwinger in Olympia überein, sie tragen zudem den gleichen Helm wie die Kämpfer der Kentaurengruppe (Taf. 5,1). Nach der artikulierten Armbildung sind die lakonischen Wagenvotive im letzten Viertel des 8. Jh. entstanden. Etwas älter ist ein weiterer lakonischer Wagenfahrer mit Reisehut.[211] Ein zugehöriges Gespannpferd des Ortheia-Typus in Olympia, das nach dem

Taf. 5. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 18 Nr. 7 m. Abb.

[209] AthenNM. 6182. New YorkMetrM. 1972.118.47. Herrmann 42 Abb. 22–4. Rolley (1967) Nr. 6. Himmelmann-Wildschütz (1974) 540 A. 12. Schmaltz 33. Greek Art of the Aegean Islands (Ausstellungskat. New York 1979/80) Nr. 78 m. Abb.

[210] Inv. B 1670; Br 6800. AthenNM. 6190. BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 15. Kunze (1944) 110–3 Abb. 91 Taf. 35. Ders. (1961) 141. Himmelmann-Wildschütz (1964) 9 Abb. 39–41. Schweitzer 155 Taf. 182–4. LulliesGP. Taf. 4 unten. Heilmeyer (1981) 67–71 Taf. 3,3–4. Ders., FaO 36 Taf. 8,1.

[211] AthenNM. 6170. Furtwängler Nr. 257 Taf. 15. Kunze (1967) 220 Abb. 75–7. Weber (1974) 40 Taf. 19,1–2.

Guß nicht überarbeitet wurde, zeigt, daß die lakonischen Wagenvotive am Ort hergestellt worden sind.[212]

Im Mittelpunkt einer Löwenkampfgruppe wohl aus Olympia steht das Raubtier mit einem Beutetier im Maul, das schräg von rechts von einem Hund angefallen und an der linken Flanke von einem Krieger attackiert wird.[213] Die Löwenkampfgruppe ist aus einzelnen Figurentypen additiv zusammengesetzt: Raubtier mit Beute im Maul,[214] Hund in Angriffsstellung und Krieger im Lanzenschwingertypus. Bei einer Löwenkampfgruppe in Samos ist das Kampfschema Hund-Raubtier beibehalten, dagegen tritt der behelmte Krieger dem Löwen jetzt frontal gegenüber (Taf. 5,2).[215] Die beiden Löwenkampfgruppen sind nach dem in den wesentlichen Zügen übereinstimmenden Kampfschema eng verwandt. Der Körperbau der voluminösen Raubtiere mit dem kurzen Rumpf und den gedrungenen Köpfen entspricht dem der lakonischen Rinder, der Kriegertypus stimmt mit den lakonischen Lanzenschwingern und Wagenfahrern (Taf. 4,6) überein. Die ältere, additiv aufgebaute Kampfgruppe ist nach der rautenförmigen Schulterbildung des Kriegers noch im späten dritten Viertel des 8. Jh. entstanden, die samische Gruppe gehört nach der direkten Konfrontation der beiden Hauptgegner in die Zeit der Kentaurengruppe (Taf. 5,1).

Ein Lanzenschwinger in Delphi, der in den kräftigen Beinen, dem dreiecksförmigen Oberkörper und dem kugeligen Kopf typisch lakonische Stilmerkmale zeigt, steht nach der Längung des voluminösen Oberkörpers am Ende der lakonisch-geometrischen Bronzeplastik und ist vielleicht schon nach 700 entstanden.[216]

Ein hockender Mann aus dem Ortheia-Heiligtum in Sparta ist Import aus Arkadien.[217]

Die Tonfiguren aus dem Ortheia-Heiligtum, weibliche Idole und Tiere, sind handwerklich bescheidene Arbeiten.[218] Ein Kopfgefäß mit Hakennase und spitzem Kinn gehört nach der Abgrenzung der leicht emporgerichteten Gesichtsscheibe vom Hinterkopf durch den wulstigen Bart noch in die hochgeometrische Epoche kurz vor der Mitte des 8. Jh.[219] Ein monumentaler Kriegerkopf vom Amyklaion stellt sich in der fast metallisch wirkenden Behandlung des sphärisch gewölbten, detailliert modellierten Gesichtes den lakonischen Bronzewerken der mittleren zweiten

[212] Inv. Br 2372; B 1310. Kunze (1944) 108 Taf. 33,5. Heilmeyer (1981) 68–71 Abb. 44-

[213] Genf Slg. Ortiz. Stevens, Boll. dell'Associazione Internazionale degli Studi Mediterranei 4, 1934 (6) 27 Taf. 8,2–5. U. L. Gehrig, Die geom. Bronzen aus dem Heraion von Samos (Diss. 1964) 26. Schweitzer 160. MüllerLuM. 233 Nr. 20. Heilmeyer (1982) 47–53 Abb. 39–40. RolleyGB. 58 Abb. 35.

[214] Heilmeyer (1979) 181 A. 221.

[215] Vathy B 190 (ehem.). Gehrig a. O. [...] Abb. 44–5. Schweitzer 159; 212 Taf. 186–7. FuchsSG. 324 Abb. 361. LulliesGP. Taf. 6 unten. S. 70 A. 371.

[216] Rolley (1969) Nr. 28 Taf. 9.

[217] Inv. 2155. Lamb, BSA 28, 1926/27, 99 Nr. 12 Taf. 11. RolleyB. Nr. 26. Schweitzer 170 Taf. 197. G. Steinhauer, Museum of Sparta (o. J.) 20 m. Abb. S. 58 A. 239.

[218] Dawkins a. O. 155–8 Typ XIII A–B Taf. 40–1.

Hälfte des 8. Jh. als gleichrangiges Meisterwerk zur Seite (Taf. 5,3).[220] Ein Frauenkopf mit Polos ist nach den weicher gerundeten Gesichtszügen etwas jünger.[221]

Eine roh geformte, bronzene Ringtanzgruppe von vier Bocksdämonen aus Arkadien,[222] die den Frauenreigen in Olympia (Taf. 1,6) nahesteht, gehört wohl noch in das 9. Jh. Im 8. Jh. weisen Pferde des Ortheia-Typus aus Phigalia, Tegea, Kleitor und Lusoi[223] und zwei argivische Werke, ein Kentaur aus Phigalia[224] und ein Pferd aus Lusoi,[225] auf starken Einfluß der führenden peloponnesischen Kunstlandschaften hin. Vier nackte, im Damensitz auf Pferden reitende Göttinnen aus Olympia, Tegea und Lusoi mit ausgebreiteten Armen, ähnlich den Zeusstatuetten aus Olympia (Taf. 1,7), sind bescheidene Werke aus dem dritten Viertel des 8. Jh. (Taf. 5,4).[226]

Eine Gruppe von Pferden aus Lusoi (Taf. 2,5)[227] und Olympia[228] hat völlig übereinstimmend einen kurzen, massigen Körper und kräftige Beine mit flaschenhalsförmigen Schenkeln. Der Umriß von Körper und Beinen bildet ein Quadrat. Der breite Hals ist zumeist sehr dünn, der zylindrische Kopf ist dagegen wuchtig. Charakteristisch sind die an den Hals gelegten Ohren. Auffallend häufig sind säugende Stuten mit schräg dazu gestelltem Fohlen. Der Körperbau ist von argivisch-hochgeometrischen Vorbildern abgeleitet, in der Kombination der Tiere zu Gruppen sind Anlehnungen an Athen[229] zu verzeichnen. Mit ihren üppig schwellenden Formen bilden diese Pferde einen durchaus eigenständigen Typus, der in den Werkstätten von Lusoi im 3. Viertel des 8. Jh. geschaffen wurde. Mit den Lusoi-Pferden sind nach den ähnlich schwellenden Körperformen Löwen[230] und Hasen[231] zu verbinden.

Die geometrischen Bronzen aus Tegea stammen aus den Heiligtümern der Athena Alea[232] und der Artemis Knakeatis.[233] Die Vierfüßler[234] mit dem charakteristisch

[220] AthenNM. 4381. Kunze (1930) 156 Beil. 42,2; 43,2. HigginsGT. 24 Taf. 9B. Schweitzer 149 Taf. 162–3. Kranz a. O. 5 Taf. 1,3–6. FuchsSG. 542 Abb. 634. LulliesGP. Taf. 7 oben.

[221] AthenNM. 4382. Kunze (1930) 156 Beil. 42,1; 43,1. HigginsGT. 24 Taf. 9A.

[222] AthenNM. 13 789. F. Brommer, Satyroi (1937) 10; 49 Abb. 1–2. Schweitzer 164 Taf. 193.

[223] S. 52 A. 181–4.

[224] S. 47 A. 146.

[225] S. 45 A. 128.

[226] Olympia B 1750. Kunze (1944) 107 Taf. 33,1. Heilmeyer (1979) Nr. 310. – Tegea 333. RolleyB. Nr. 16. – Karlsruhe F 1927. Weber, StädelJb N. F. 1, 1967, 9 Abb. 9. Sinn, JbKuSammlBadWürt 17, 1980, 35 Abb. 13. – WienKMA. Kat. Br. Nr. 55. Schweitzer 166–9 Taf. 195–6. Heilmeyer (1979) 103 A. 140.

[227] AthenNM. 7647; 13 252; 15 338. – Basel Slg. Borowski. – Boston Cat. Br. Nr. 7. – Frankfurt [...] 1933. Sinn a. O. 30 Abb. 6–7. Königsberg (ehem.). R. Lullies, Antike Kleinkunst in Königsberg Pr. (1935) Nr. 213 Taf. 32. – MünchenMAK. Slg. Schoen. WienKMA. Kat. Br. Nr. 56. Würzburg HA 2121. Weber a. O. 7–18 Abb. 1–17. Heilmeyer (1979) 103–6 Abb. 6. Bol, StädelJb N. F. 10, 1985, 7–12 Abb. 1–11.

[228] Heilmeyer (1979) 105–9 Nr. 453–7 Taf. 58. BerlinP. Kat. Br. I Nr. 33.

[229] Vgl. S. 37 A. 51–2.

[230] Genf Slg. Ortiz. Dörig a. O. Nr. 108. AthenNM. Stath. Rolley: Collection H. Stathatos III (1963) 91 Nr. 22 Abb. 29 Taf. 12. Heilmeyer (1979) 196 A. 262.

[231] Heilmeyer (1979) 184 Nr. 929–30 Taf. 117.

[232] Dugas, BCH 45, 1921, 335–56 Abb. 2–17; 19.

[233] Rhomaios, Ephem 1952, 26 Abb. 20.

[234] Inv. 334–342 u. a. Dugas a. O. Nr. 1–21. RolleyB. Heilmeyer (1979) 99–103 Abb. 5. RolleyB. Nr. 17. Kilian-Dirlmeier 187; 193 Nr. 1137; [...]

arkadischen Motiv der nach hinten gestellten Ohren erreichen nicht die Qualität und Geschlossenheit der Lusoi-Pferde (Taf. 2,5). Neben den Vierfüßlern sind Vögel votive verbreitet.[235]

Die menschlichen Figuren in Tegea sind nach der bikonkaven Gestalt des Rumpfes von argivischen Vorbildern abgeleitet.[236] Der Aufbau ist allerdings spannungslos, die Einzelmodellierung ist sorglos, auf die Angabe der Füße wird verzichtet. Die besondere Leistung der tegeatischen Werkstätten zeigt sich in der Erfindung von Figurentypen. Zwei Kannenträgerinnen[237] halten mit dem erhobenen rechten Arm das Gefäß auf ihrem Kopf im Gleichgewicht, stützen den linken Arm auf den Schenkel; die dünnen Arme wirken wie Drähte. Die Gruppe eines Mannes, der zwei miteinander kämpfende Tiere zu trennen versucht, entspricht in der T-förmigen Anordnung der frühen lakonischen Löwenkampfgruppe.[238] Nach der lebhaften Bewegung der Tiere gehört die arkadische Gruppe aber schon in die Übergangsphase vom 8. zum 7. Jh.

Eine Gruppe von Männern aus Tegea, Sparta, Eretria und dem Alpheiostal (Taf. 5,6) ist in völlig übereinstimmender Haltung dargestellt.[239] Die Männer hokken auf einem niedrigen Sitz. Die Ellenbogen sind auf die hochgewinkelten Beine gestützt, die Hände halten einen bauchigen Gegenstand, wohl ein Muschelhorn, vor den Mund. Demnach sind die Hockenden Muschelhornbläser, also Musiker.[240] Die Deutung auf Musiker wird durch eine ähnliche Sitzfigur bekräftigt, die die Auloi spielt.[241] Zwei Hockende aus Tegea[242] und Olympia,[243] die die Hände auf die Oberschenkel stützen, sind nach der sorglosen Gestaltung der Körper mit dem bikonkaven Rumpf und den drahtförmigen Armen im späten 8. Jh. von tegeatischen Werkstätten gearbeitet worden.

Die Grundlage für die Bestimmung des korinthischen Pferdebildes[244] bieten zwei im Typus identische Bronzevotive und ein im Körperbau übereinstimmender Hase aus dem Heraion in Perachora.[245] Derselbe Pferdetypus ist in Olympia[246] und

[235] Inv. 312–317. Dugas a. O. Nr. 22–39. RolleyB. Nr. 23. Bouzek 127 Abb. 10. Kilian-Dirlmeier 128 Nr. 712–9 Taf. 37.

[236] Dugas a. O. Nr. 49–54.

[237] Inv. 327. Dugas a. O. Nr. 51. RolleyB. Nr. 9. R. Tölle, Frühgriech. Reigentänze (1964) 81 Taf. 27c. Rhomaios a. O. Abb. 20 c.

[238] Inv. 323. Dugas a. O. Nr. 50. RolleyB. Nr. 8. Vgl. S. 56 A. 213.

[239] Tegea. Rhomaios a. O. Abb. 20d. – Sparta. S. 56 A. 217. – Eretria. S. 65 A. 307. – Baltimore Cat. Br. Nr. 167 (Alpheios). Himmelmann-Wildschütz (1964) 11 Abb. 51–3. Schweitzer 170 Taf. 199. FuchsSG. 247 Abb. 268. LulliesGP. Taf. 6 oben. – Chieti Slg. Pansa 3. Canciani, PP 30, 1975, 232–7 Abb. 1–2. Hiller 26. JungTSG. 43 A. 509.

[240] [illegible]

nicht vertretbar, da die Darstellung des Trinkens kein Gegenstand d. geom. Kunst ist. Zum Muschelhorn im minoischen Kreta: Baurain, Darcque, BCH 107, 1983, 3–73 Abb. 1–54.

[241] Brüssel A 478. Tölle a. O. 72 A. 151 Taf. 27 a. Vgl. S. 230 A. 31.

[242] Inv. 329. Dugas a. O. 354 Nr. 52 Abb. 17. Sitzender aus Makedonien: S. 68 A. 346.

[243] Louvre. Cat. Br. Nr. 84. Schweitzer 169 Taf. 198. Kranz, AM 87, 1972, 16 Taf. 6. JungTSG. 43.

[244] Herrmann 28–32 Abb. 12–5.

[245] AthenNM. 16161–2; 16164. H. Payne, Perachora I (1940) 124 Taf. 37,4.6–7. Rolley (1969) 72 Abb. 21. Heilmeyer (1979) 87 A. 123 Abb. 3.

Delphi[247] in großer Zahl vertreten, Einzelexemplare sind auf Aigina, Samos[248] und in Syrakus[249] gefunden, bei vielen ist die Herkunft nicht bekannt (Taf. 2,4).[250] Bei allen Pferden sind die Extremitäten blechdünn abgeflacht. Der Gesamteindruck der Pferde wird bestimmt durch die mächtig ausladenden, im Umriß rundlich geschwungenen oberen Beinpartien auf dünnen Unterschenkeln, die durch den kurzen, stiftförmigen Leib verbunden sind. Die Vorderbeine gehen absatzlos in den breiten, wie eine Sichel geschwungenen Hals über, der sich in den halbkreisförmig nach vorn gebogenen Ohren fortsetzt. Eine gratige, quer über den Hals verlaufende Verlängerung der Ohren bildet die Kiefer, die den kleinen, röhrenartigen Kopf mit den Knopfaugen vollständig von der Halszone isolieren. Die Oberfläche ist gelegentlich durch Ritzungen, weitaus häufiger durch gepunzte Kreise verziert. Die Pferde stehen auf durchbrochenen Basen, auf die der dünne Schweif herabreicht. Die Körpermasse ist auf ein Minimum reduziert. Der Körper ist aufgelöst in linear geprägte Einzelteile, die nur durch die schön geschwungenen, ganz auf Seitenansicht berechneten Umrißformen zusammengehalten werden. Dem Körperbau der Pferde liegt nicht Struktur, sondern Konstruktion zu Grunde. Das plötzliche Auftreten eines einheitlichen Pferdetypus in Korinth ist nur durch Anlehnung an Vorbilder anderer Kunstzentren zu erklären. Die durchgehende Vorderfront, die scharfe Abgrenzung des Kopfes vom Hals und die gleichmäßige Bildung der Beine sind von argivisch-spätgeometrischen Pferden wie dem Votiv aus Perachora[251] übernommen, aber sofort in den spezifisch lokalen Typus umgesetzt. Nach dem einheitlichen Gesamtbild sind die relativ großformatigen, geometrisch abstrahierten korinthischen Pferde wohl von einer Künstlergeneration im letzten Viertel des 8. Jh. gearbeitet worden. Unter den zahlreichen Pferden des korinthischen Typus aus Thessalien, Makedonien[252] und dem Nordwesten[253] sind viele lokale Imitationen. Außer den Pferden sind in Korinth Vögel mit kugelig gerundeten Körpern und großem, ge-

BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 39 (Stutengruppe). BerlinP. Kat. Br. I Nr. 38–9; 40 (ehem.).

[247] Rolley (1969) Nr. 51; 60; 62–8; 92. Heilmeyer (1979) 97 A. 131. BCH 96, 1972, 908 Abb. 27. Delt 27, 1972 Chron 389 Taf. 325a.

[248] S. 69 A. 359. S. 70 A. 369.

[249] S. 73 A. 402–3.

[250] AthenNM. 15079; 16351. Herrmann 32 Abb. 15. E. Touloupa, Die Bronzen des arch. Nationalmus. von Athen (o. J.) 16 Nr. 1 m. Abb. Baltimore 54.2378; 54.2383. Kent Hill, AJA 59, 1955, 40 Nr. 3 (Widder); 4 Taf. 29,6–30,8. – BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 6. PKG I Taf. 9. Himmelmann-Wildschütz (1964) 27 Abb. 59–60. LulliesGP. Taf. 7 unten (hier Taf. 2,4). – Boston Cat. Br. Nr. 5–6. Bloomington. H. Ebertshäuser, M. Waltz, Antiken I Vasen – Bronzen – Terrakotten des klass. Altertums (1981) 17 Abb. 18.

– Karlsruhe 65/84. E. Petrasch (Hrsg.), Neuerwerbungen 1952–65 (1968) 10 m. Abb. – KopenhagenNC. 3388. Johansen, MeddelelsGlyptKøb 18, 1961, 1–14 Abb. 3–7. Ders., MeddelelsGlyptKøb 38, 1982, 79 Abb. 7. – KopenhagenNM. 1641. Weber, IstMitt 16, 1966, 94 Taf. 10,5. – MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 17. – New YorkMetrM. 21.88.24; 69.61.4. Yalouris, AntK 17, 1974, 21 Taf. 3,1; 3,4. Himmelmann-Wildschütz (1964) 28 Abb. 61. – Tübingen 150. – Würzburg HA 4222. E. Simon (Hrsg.), Führer Antikenabt. von Wagner Mus. (1975) 52 Taf. 54. – Washington Hirshhorn Mus. 66.5182. Kent Hill, AJA 84, 1980, 90 Nr. 1 Taf. 16,1 (Hirsch). – Kunstwerke der Antike, Auktion 34 (1967) Nr. 2 Taf. 1. Herrmann 30 A. 57–60.

[251] S. 45 A. 127.

[252] S. 67 A. 337–40.

punzten Kamm und Schwanz hergestellt worden.[254] Das Menschenbild ist in der korinthisch-geometrischen Plastik, wie auch in der Vasenmalerei[255] nicht vertreten. An der Produktion der Dreifüße mit den Aufsatzfiguren hatten die korinthischen Werkstätten keinen Anteil.

Elis ist in geometrischer Zeit keine erstrangige, aber sehr produktive Kunstlandschaft, wo der bei weitem überwiegende Teil der Votivfiguren in Olympia hergestellt worden ist. Elisch sind die von der proto- bis in die spätgeometrische Zeit reichenden Tonfiguren in Olympia[256] und die in Typus und Stil übereinstimmenden Votive aus dem Heiligtum der Artemis Limnatis in der Umgebung von Olympia.[257] Dargestellt sind Pferde, Viergespanne, Rinder und andere Vierfüßler sowie Männer, wahrscheinlich Zeusbilder. Die Typenabfolge der Tiere, unter denen ein attisches Importstück aus dem ersten Viertel des 8. Jh. ist,[258] entspricht der in Athen (S. 36). Die frühen Tiere sind sehr massig mit kurzen Extremitäten und runden Umrißformen. Die Proportionen werden allmählich gestreckter, schließlich manieristisch überlängt, die Umrißformen sind begradigt. Die primitiven menschlichen Tonfiguren aus protogeometrischer Zeit (Taf. 1,3)[259] haben einen tonnenförmigen Körper mit kurzen Beinen und Stummelarmen. An dem mächtigen Hals zeichnet sich nur der runde Vorsprung des Gesichtes ab. Ein völlig identischer Figurentypus ist auf der Insel Zakynthos in zwei Bronzestatuetten[260] vertreten, hier mit waagerecht nach hinten ragendem, spitzem Helm. Die spätgeometrischen Männerfiguren in Olympia sind im Gegensatz zu den Tieren untersetzt, der Körper ist nur durch eine leichte Einziehung in der Hüfte gegliedert, Arme und Beine sind kurze Stummel. Augen, Brustwarzen und Nabel sind durch eingetiefte Ringe angegeben, das Geschlecht wird plastisch hervorgehoben. Beim Kopf ist die Mittelachse des Gesichtes stark nach vorn gewölbt.

Elische Werkstätten haben in Olympia auch die Masse der Tierfiguren aus Bronze gearbeitet.[261] Trotz der reichen Produktion haben die elischen Werkstätten keinen eigenständigen Typus von Pferden und Stieren entwickelt, sondern sich damit begnügt, die künstlerisch hochstehenden argivischen und lakonischen Produkte in eine lokal gefärbte, stark vereinfachte Formsprache umzusetzen. Relativ eigenständig, da besonders provinziell, ist eine Reihe von Pferden mit dünnen, drahtförmi-

[254] AthenNM. 16167. Payne a. O. 126 Taf. 37,1.3. Bouzek 127; 131 Abb. 9. Kilian-Dirlmeier 129 Nr. 720 Taf. 37.

[255] Vgl. Coldstream, Greek Geom. Pottery 91–111 Taf. 16–21.

[256] Furtwängler 43 Taf. 17. Heilmeyer (1972) 1–138 Taf. 1–40. (Rez.: S. 30 A. 17). Heilmeyer (1979) 19–26. Ders., FaO 35; 37 Taf. 6–7; 10. Sinn, AM 96, 1981, 28; 37–43. Vgl. A. 284; 287.

[257] Olympia. Sinn a. O. 25–43; 67 Taf. 7–10.

[258] Furtwängler Nr. …

[259] Heilmeyer (1972) 65–72 Nr. 173–5 Taf. 28–9. Ders., FaO 36 Taf. 9,1. Herrmann, AM 77, 1962, 26–34 Beil. 2. Gallet de Santerre, BCH 99, 1975, 259.

[260] AthenNM. Benton, BSA 32, 1931/32, 216 Abb. 4 a–c.

[261] Heilmeyer (1979) 73–86; 132–79 Nr. 205–324; 329–425; 443–52; 539–800; 824–928 Taf. 28–38; 40–50; 56–7; 72–97; 108–117. (Rez.: S. 32 A. 23). Schilbach a. O. 230 …

gen Beinen, sehr langen, spitzen Ohren und spindelförmigem Kopf.[262] Nach der Gestaltung der Ringhenkelpferde sind die massiven Dreifüße in Olympia wohl in elischen Gießereien gearbeitet.[263] Bei der spätgeometrischen Gruppe eines von drei Hunden angegriffenen Hirsches[264] sind alle Tiere parallel ausgerichtet und im Normaltypus, also ruhig stehend, dargestellt. Bewegung wird nur durch eine Drehung des Tieres auf den Hinterläufen angedeutet. Lebhafter ist die Aktion einer weiteren Hirschgruppe[265] mit zwei in Sprunghaltung schräg von der Seite angreifenden Hunden.

Die roh geformten Frauenringtanzgruppen des 9. Jh. in Olympia (Taf. 1,6)[266] sind den protogeometrischen Tonfiguren (Taf. 1,3) ganz ähnlich, die Körper sind aber etwas gestreckter. Die Ringtanzgruppen sind im Gegensatz zu den Tierfiguren eigenständige elische Arbeiten. Anzuschließen sind männliche[267] und weibliche[268] Idole sowie Reiter.[269] Die Figuren des Zeus Epiphainomenos mit seitlich ausgestreckten, später erhobenen Armen (Taf. 1,7)[270] sind ungeschlacht proportioniert. Entweder verschwindet der Körper zwischen dem Ansatz der überlängten Arme und Beine oder der Körper ist im Verhältnis zu den Beinen überlängt. Der flüchtig angedeutete Kopf wird von einem Helm oder Petasos bedeckt. Die Zeusfiguren, in denen wohl ein altertümlicher, kultisch verehrter Idoltypus bewußt konserviert wird, sind provinziell rückständige Arbeiten aus der ersten Hälfte des 8. Jh.

In einem auf das Gestänge reduzierten Streitwagen in Olympia stehen ein Krieger und ein Lenker mit einem nach vorn umbiegenden Helm auf dem vogelartigen Kopf auf der Radachse (Taf. 5,5).[271] Die untersetzten, gegürteten Fahrer mit den wurstartig gebildeten Armen und den kurzen Beinen stehen den Zeus Epiphainomenos Figuren (Taf. 1,7) sehr nahe. Das früheste Wagenvotiv in Olympia ist demnach eine sehr provinzielle elische Arbeit aus der ersten Hälfte des 8. Jh. Mit den frühen Wagenvotiven sind zwei Gespannpferde[272] mit spindelförmigen Köpfen,

[262] Heilmeyer (1979) Nr. 668–72. Vgl. A. 272–3.

[263] Maaß 5–20 Nr. 53. Ders., AntK 24, 1981, 9 Taf. 1,1. Heilmeyer (1979) 27 Taf. 8–10.

[264] Himmelmann-Wildschütz (1964) 12 Abb. 42–3. Heilmeyer (1979) 148–51 Nr. 723 Taf. 87. Ders., FaO 34 Taf. 5,2.

[265] Heilmeyer (1979) 149 Nr. 722 Taf. 87.

[266] Inv. B 2579 (Fehlguß); B 5401. AthenNM. 6236 (hier Taf. 1,6). BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 28. Kunze (1967) 215; 221 Taf. 107,3. Heilmeyer, JdI 84, 1969, 3 Abb. 4–7. Ch. Zervos, L'Art en Grèce (1934) Abb. 68. Schweitzer 164 Abb. 98. RolleyB. Nr. 1.

[267] Inv. Br. 2383; 6364; 7378; 11323; 11831. Furtwängler Nr. 232–3; 235–6; 260 Taf. 15. BerlinP. Kat. Br. I Nr. 30.

[269] AthenNM. 6130; 6150. Furtwängler Nr. 255–6 Taf. 15. Kunze (1967) 217 A. 11.

[270] Inv. B 1391; 1698; 1754; 4245; 5377–5378; 5994; 6269; 9012. AthenNM. 6168; 6249 (hier Taf. 1,7). BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 29. Oxford 1946.113. J. Boardman, The Cretan Collection in Oxford (1961) Nr. 526. Kunze, AuA 2, 1946, 98–101 Abb. 2–4. Ders. (1961) 138–41 Abb. 78–82. Ders. (1967) 213–24 Taf. 106–7,2. Schweitzer 133 Taf. 117–23. RolleyB. Nr. 2. Ders. (1969) 47 Abb. 13–5. RE Suppl. XV 1419. Heilmeyer, FaO 36 Taf. 9,2. Schmaltz 32. Brommer, JdI 101, 1986, 47.

[271] Inv. B 1671. Kunze (1944) 109 Abb. 90 Taf. 34. Schweitzer 154 Taf. 178.

[272] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 66. Furtwängler Nr. 254 Taf. 16. Weege, AM 36, 1911, 188 Taf. 6,6. Kunze (1944) 108.

langen, spitzen Ohren und drahtförmigen Beinen zu verbinden.[273] In die gleiche Zeit gehört ein Reiter.[274] Wie die Tiervotive sind in der spätgeometrischen Epoche auch die menschlichen Figuren aus elischen Werkstätten an den Prototypen der führenden Kunstzentren orientiert. Ein Wagen aus dem späten 3. Viertel des 8. Jh. wird nur von einem Krieger gelenkt, dessen Körper gelängt und gleichzeitig gestrafft ist.[275] Die kräftige Brustpartie mit den Armansätzen setzt sich abrupt von dem stammförmigen Rumpf ab. Der Kopf ist als Ganzes gerundet, im Gesicht sind Augen, Nase und Mund angegeben. Übereinstimmend ist der Oberkörper eines Kriegers mit ausgebreiteten Armen gebildet.[276] In der starken Verbreiterung der Armansätze und in der Kugelgestalt des Kopfes lehnen sich Wagenfahrer und Krieger offensichtlich an lakonische Vorbilder (Taf. 4,5) an, die Längung des Oberkörpers durch die Hinzufügung des stammförmigen Rumpfes ist dagegen sicher ein lokales Element, das formal unbefriedigend wirkt. Zwei Wagenvotive in Olympia sind in einer Werkstatt gearbeitet.[277] Der Fahrer steht auf stämmigen Beinen mit ringsum tief einschneidenden Kniekehlen. Auf den mächtigen Unterkörper ist unvermittelt ein schlanker Oberkörper mit eng anliegenden Armen gesetzt. Im Gesicht sind Augen, Brauen, Nase und Mund plastisch herausmodelliert. Während die untere Gesichtshälfte in die Rundung des Kopfes miteinbezogen ist, ist die obere fast rechtwinklig zurückgebogen. Der überaus kräftige Unterkörper findet sich genauso bei lakonischen Wagenlenkern (Taf. 4,6), der sich nur leicht verbreiternde Oberkörper dagegen nur bei attischen Kriegern (Taf. 3,1–2). Schließlich zeigt die für Bronzen ungewöhnliche Kopfbildung die charakteristischen Formen elischer Tonfiguren.[278] In diesen Wagenlenkern sind also von einer elischen Werkstatt einzelne Körperpartien verschiedener Vorbilder zu einem neuen, heterogenen Figurentypus zusammengefügt. Mit den späten elischen Wagenvotiven aus dem letzten Viertel des 8. Jh. sind Gespannpferde[279] des lakonisch-elischen Typus[280] zu verbinden.

Ein Pferd an einem gehämmerten Ringhenkel in Olympia[281] ist im Körperbau und in der Kopfform attisch-hochgeometrischen Pferden (Taf. 2,1) ähnlich. Nach dem schlaff geneigten Hals und den fast bis zum Hals hinaufreichenden Vorderbeinen ist das Ringhenkelpferd eine elische Imitation[282] nach einem attisch-hochgeometrischen Prototypus. Mit einem derartigen Pferd ist ein gegürteter Pferdeführer

[273] Vgl. A. 262.
[274] BerlinP. Kat. Br. I Nr. 27.
[275] Inv. Br. 6508. Furtwängler Nr. 250 Taf. 15. Zervos a. O. Abb. 236.
[276] Inv. B 1392. Kunze (1944) 106 Taf. 32,3. Herrmann 43 Abb. 25. Rolley (1969) 48 Abb. 15.
[277] Inv. B 3005. BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 14. Kunze (1961) 141–5 Abb. 84 Taf. 58. Schweitzer 156 Taf. 176–7; 179. Rolley...
[278] Vgl.: Heilmeyer (1972) Nr. 152–6; 159–71; 179–93 Taf. 25–7; 30–2.
[279] Inv. Br 3642; 9439; 9501; B 1311. Kunze (1944) 108 Taf. 33,4. Heilmeyer (1981) 59–67 Abb. 40–2 Taf. 3,1–2.
[280] Heilmeyer (1979) Nr. 560–1; 566. Vgl. A. 261.
[281] Willemsen 152 Taf. 88. Maaß 102 Nr. 101.

von einem Ringhenkel aus Olympia zu verbinden,[283] der in der Gestaltung von Kopf und Körper dem frühen attischen Lanzenschwinger (Taf. 3,1) nahesteht, aber die klare Gliederung im Aufbau vermissen läßt. Für die Verbindung des Pferdeführers mit einer elischen Werkstatt spricht das vom Gürtel bedeckte Glied, das nur bei elischen Wagenlenkern aus Ton[284] anzutreffen ist. Seit der Mitte des 8. Jh. sind demnach gehämmerte attische Dreifüße mit Aufsatzfiguren in elischen Werkstätten nachgebildet worden. Von einem elischen Dreifuß in Olympia ist ein dickwandiger Ringhenkel mit dürftigem Dekor erhalten.[285]

Bei einem gleichmäßig überlängten Lanzenschwinger von einem Ringhenkel in Olympia (Taf. 4,7)[286] setzt sich der ganz flache, schlanke Rumpf mit den mäßig verbreiterten Armansätzen im Profil fast rechtwinklig von den stark ausgeprägten Glutäen ab. In die kräftigen Beine senken sich ringsum die Kniekehlen übermäßig tief ein. Das leicht abgeflachte Gesicht ist kaum merklich angehoben, Kinn und Nase ragen im Profil weit vor. Wie die späten elischen Wagenfahrer ist auch die Ringhenkelfigur ein synthetischer Figurentypus. Die Bildung des ungegürteten Oberkörpers lehnt sich an attische Krieger (Taf. 3,2) an, die kräftigen Beine mit der harten Einsenkung der Kniekehlen sind von lakonischen Lanzenschwingern (Taf. 4,5) übernommen, der schmale Kopf mit dem scharfgratigen Profil ist einem elischen Tonkopf[287] eng verwandt. Die Verbindung der provinziellen Ringhenkelfigur mit einer elischen Werkstatt ergibt sich durch Fundort, Kopfform und vor allem durch die mit den späten elischen Wagenfahrern genau übereinstimmende Modellierung der Beine mit dem charakteristischen Motiv der wie gedrechselt wirkenden Kniekehlen. Der elische Lanzenschwinger ist etwas später als seine attischen und lakonischen Vorbilder im ausgehenden 3. Viertel des 8. Jh. entstanden. In derselben elischen Werkstatt sind eine nur im Unterkörper erhaltene Ringhenkelfigur in Delphi[288] und der Oberkörper eines Kriegers von Amorgos[289] hergestellt worden.

Die zahlreichen Bronze- und Bleistiere aus dem Kabirion von Theben sind in lokalen Werkstätten gearbeitet.[290] Während die Stiere des 9. Jh. den olympischen Votiven (S. 60) gleichen, sind die späten deutlich unterschiedlich. Bei den Tieren aus dem Kabirion ist der Leib länglich oval gebildet, die Beine sind sehr kurz. Von den übrigen Tierbronzen aus Boiotien[291] sind die Gruppen säugender Hirschkühe[292] at-

[283] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 13. Willemsen Taf. 43. Maaß 102 Nr. 315. Heilmeyer (1972) 82.
[284] Heilmeyer (1972) 82 Nr. 224–5 Taf. 38.
[285] Willemsen 140 Taf. 83.
[286] Inv. B 5600. Kunze (1967) 224–31 Taf. 108–9. Weber (1974) 30; 39 Taf. 12,1–2. Maaß 102 Nr. 317. Ders., FaO 48 Taf. 21.
[287] Heilmeyer (1972) 73 Nr. 188 Taf. 31. Ders., FaO 37 Taf. 10,1.
[288] Rolley (1969) Nr. 6 Taf. 3.
[289] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 12. Kunze (1967)
[290] AthenNM. B. Schmaltz, Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (1980) 1–44; 98–105; 130 u. passim Nr. 1–126 Taf. 1–6. (Stoop, BABesch 56, 1981, 167).
[291] AthenNM. 10853–4. J. Ducat, Les Kouroi du Ptoion (1971) 58–64 Nr. 39–41c Taf. 12. – AthenNM. Stath. Rolley: Coll. H. Stathatos III (1963) 92 Nr. 23–4 Taf. 12. Heilmeyer (1979) 89 A. 124 Abb. 4. Kilian-Dirlmeier 187 Nr. 1134.
[292] Boston. Cat. Br. Nr. 3. Schweitzer 210 Taf. 189. – Louvre. Cat. Br. Nr. 85. – Theben. Schmaltz a. O. 41; 100 Taf. 24. Heilmeyer

tisch beeinflußt. Die beiden stark überlängten Hirschkuhgruppen, ein Hund und ein Hase sind sorgfältige Arbeiten einer lokalen Werkstatt aus dem späten 8. Jh.[293] Zwei Pferde sind lakonischer Import.[294] Ein Lanzenschwinger aus Theben ist eine boiotische Nachahmung argivischer Vorbilder.[295] Die reich bemalten boiotischen Glockenidole aus Ton sind wohl subgeometrisch.[296]

Die reliefierten Bronzedreifüße[297] mit den Pferdeführergruppen[298] aus dem Heiligtum von Kalapodi in Phokis stammen aus argivischen Werkstätten. Von einem lokalen Erzgießer ist ein nackter, thronender Mann mit erhobenem rechten Arm geschaffen worden, dessen Bildtypus offensichtlich von den Lanzenschwingern der argivischen Dreifüße (Taf. 4,2) übernommen worden ist.[299] Ein Pferd[300] ist eine Nachbildung korinthischer Prototypen (Taf. 2,4). Ganz ähnlich gebaut sind zwei Löwen.[301] Korinthisierende Formen zeigen auch die Pferde aus Elateia.[302] Die zahlreichen Vögel aus Phokis reihen sich in die mittelgriechische Gruppe ein.[303]

Die untereinander sehr ähnlichen Pferde aus Anavra in Lokris bilden mit ihren überaus langen, dünnen, im Kniegelenk stark nach außen gewinkelten, oben abgeplatteten Beinen und den bleistiftförmigen Köpfen eine lokale Gruppe mit durchaus eigenständigen Zügen (Taf. 2,6).[304] Aus Kallion in der benachbarten Doris stammt ein Pferd des argivischen Typus.[305]

Die geometrischen Votivfiguren auf Euboia sind zumeist keine eigenständigen Arbeiten. Der große protogeometrische Tonkentaur aus Lefkandi stammt sicherlich aus Athen (Taf. 1,2).[306] Aus der Peloponnes importiert sind zwei Bronzestatuetten in

(1979) 105 A. 144 c; 148 A. 189. Vgl. S. 37 A. 51–2.

[293] BerlinP. Kat. Br. I Nr. 8. – Houston Slg. de Ménil. Hoffmann, Ten Centuries Nr. 69. Mitten, BMusFA 65, 1967, 12–6 Abb. 12–5.

[294] KopenhagenNM. 6340. Weber, IstMitt 16, 1966, 91 Taf. 9,5. – Ducat a. O. Nr. 41a. S. 52 A. 186.

[295] Louvre. Cat. Br. Nr. 81.

[296] Louvre. Cat. TC. I Nr. B 52–4. F. R. Grace, Archaic Sculpture in Boeotia (1939) 10–5 Abb. 1–3; 6. Dörig, AntK 1, 1958, 41 Taf. 22,1. Bouzek, Eirene 8, 1970, 102 Abb. 3. HigginsGT. 23 Taf. 9D–E. RichterKo. 21 Abb. 1–8.

[297] Felsch, AA 1980, 60 Abb. 33–5. Touchais, BCH 104, 1980, 625 Abb. 91. S. 44 A. 109.

[298] Lamia B 642; 1550. Felsch a. O. 62 Abb. 34. Ders. in: R. Hägg (Hrsg.), The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C.: Tradition and Innovation (1983) 123 Abb. 1 S. 44 A. 109. S. 47 A. 150.

[299] Lamia B 710; 755. Touchais a. O. 625 Abb. 87. JungTSG. 43; ...

[300] Lamia B 200. Felsch, AA 1980, 60 Abb. 31.

[301] Lamia B 39; 125. Felsch a. O. 59 Abb. 29–30. Kilian-Dirlmeier 188 Nr. 1143 Taf. 60.

[302] AthenNM. 14 566. P. Paris, Élatée (1892) 286 Abb. 24. Heilmeyer (1979) 89 A. 124 Abb. 4. – Boston. Cat. Br. Nr. 8. Kilian-Dirlmeier 13; 186 Nr. 40; 44; 1123 Taf. 3; 59.

[303] Lamia B 12 241–4 (v. Polydrosson). Arapouanni-Mazokapaki, AAA 15, 1982, 76–85 Abb. 2; 6–7. – Lamia B 600–602 (v. Kalapodi). Felsch a. O. 56 Abb. 26–8. Ders., Ren. 127 Abb. 14–6.

[304] Lamia B 233 u. a. Delt 19, 1964 Chron 242 Taf. 286b. BCH 91, 1967, 693 Abb. 3. Kilian, PZ 50, 1975, 26 Taf. 23–4. Felsch, Ren. 128 Abb. 17. – Bern Slg. Bloch-Diener. Bloesch, Das Tier in der Antike Nr. 145 Taf. 25 (hier Taf. 2,6). – New YorkMetrM 1972.118.49. v. Bothmer, Anc. Art New York Priv. Coll. Nr. 126 Taf. 42. – BerlinP. Kat. Br. I Nr. 10.

[305] Themelis, ASAtene 61, 1983, 238; 255 ...

Eretria, ein arkadischer Muschelhornbläser[307] und ein lakonisches Pferdegespann.[308] Die nur durch Tonmatrizen bezeugten reliefierten Bronzedreifüße in Lefkandi sind wohl eher von wandernden argivischen Erzgießern als in lokalen Werkstätten hergestellt.[309] Die reliefierten Goldbänder aus Eretria sind provinzielle lokale Arbeiten unter attischem Einfluß.[310]

Das protogeometrische Tonpferd aus einem Grab auf der Nachbarinsel Skyros ist in einem attischen Töpferatelier geschaffen.[311] Die Goldbänder mit Kriegern von der Insel gleichen denen aus Eretria.[312]

Im Nordwesten Griechenlands und auf den vorgelagerten Inseln[313] ist der korinthische Pferdetypus in Leukas, Korkyra, Kalydon, Thermos, Dodona und Aitolien verbreitet.[314] Zwei Pferde des argivischen Typus[315] und ein Hund[316] sind in Epirus gefunden. Drei stehende Lanzenschwinger aus Dodona sind provinzielle Arbeiten im Anschluß an argivische Vorbilder.[317] Ein ausschreitender Lanzenschwinger aus Dodona[318] und ein stehender aus Delphi[319] sind subgeometrische Umsetzungen älterer attischer Vorbilder aus einer nordwestgriechischen Werkstatt. Drei spätgeometrische Männerstatuetten aus Thermos[320] und Umgebung[321] sowie ein massiger, kurzbeiniger Lanzenschwinger[322] sind derbe lokale Werke, eine angebliche Artemis[323] ist syrischer Import.

[307] Inv. 9929. Themelis, Prakt 1975, 47 Taf. 29–30. Ergon, 1975, 35 Abb. 30. BCH 100, 1976, 701 Abb. 277. S. 58 A. 239.

[308] Inv. 9930. Themelis a. O. 47 Taf. 31–2. Heilmeyer (1979) 105 A. 142. S. 52 A. 187.

[309] Eretria. Popham, Sackett, Themelis, Lefkandi I 93–7 Taf. 12–3. S. 44 A. 110.

[310] AthenNM. 12 153–12 155. Eretria. Ohly, Griech. Goldbleche 46–52 E 1–6. MüllerLuM. 231 Nr. 12. Themelis, Prakt 1980, 93 Taf. 78. Vgl. S. 44 A. 101.

[311] S. 36 A. 33.

[312] Athen Slg. Goulandris. Marangou, BCH 99, 1975, 365–78 Nr. 10–4 Abb. 10–4.

[313] N. G. L. Hammond, Epirus (1967) 399–424 u. passim.

[314] Leukas (FO). Herrmann 28 A. 47. – Kerkyra MR 1603. G. Dontas, A Guide to the Arch. Mus. Corfu (1972) 50. – AthenNM. 16 027–16 028 (v. Kalydon). – AthenNM. 14 757 (v. Thermos). – Ioannina 823 (v. Dodona). S. I. Dakaris, Arch. Guide to Dodona (1971) 102 Taf. 24,1. Prakt 1958, 105 Taf. 83b. BCH 83, 1959, 673 Abb. 19. – Alikyrna (FO). Delt 27, 1972 Chron 439 Taf. 371c. BCH 101, 1977, 579 Abb. 144. – Thermos 428. Kilian-Dirlmeier 191 Nr. 1152 Taf. 60. Heilmeyer (1979) 87 A. 123 Abb. 3. Vgl. S. 59 A. 253.

[315] Ioannina 3348 (Grabfund). I. P. Bokoto... 34 Taf. 5. Heilmeyer 88 A. 123 Abb. 3 (unter Dodona). – Belgrad 2399. M. Grbic, Odabrana Gruka i Rimska Plastika u narodnom Museju u Beogrady (1958) 5 Nr. 2; 118 Taf. 1. S. 45 A. 131.

[316] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 9.

[317] Ioannina 4905 u. verschollen. Evangelidis, Epeirotika Chronika 10, 1935, 220 Taf. 12. Bokotopoulou a. O. 55 Taf. 19b. Prakt 1955, 172 Taf. 58a. BCH 80, 1956, 301 Abb. 5. Dakaris a. O. 19; 102 Taf. 22–3. Ders., AntK Beih 1, 1963, 47 Taf. 21,9. – Genf Slg. Ortiz. Dörig, Art Antique Nr. 111. HDGA Nr. 123. Hammond a. O. 429.

[318] AthenNM. Kat. 34. Benton, BSA 35, 1934/35, 85 Taf. 21. Herrmann 57 A. 155. Kunze (1967) 233. Schweitzer 151 Taf. 172. Dreifüße: Maaß 231 s. v. Dodona.

[319] Louvre. Cat. Br. Nr. 83. Rolley (1969) Nr. 11.

[320] AthenNM. 14 755. Rhomaios, Delt 1, 1915, 272–9 Abb. 40–1. Zervos, L'Art en Grèce Abb. 61. Müller 72 Taf. 23,293.

[321] Agrinion. Kirsten, AA 1941, 116 Abb. 6.

[322] AthenNM. Kat. 33. Casson, JHS 42, 1922, 213 Abb. 7 c. Béquignon, BCH 53, 1929, 108 Abb. 3.

[323] AthenNM. 14 494. Rhomaios a. O. 271 Abb. 39. Zervos a. O. Abb. 57. Müller 117 Taf. ... RichterKo. 21 Abb. 9–12.

Die zahlreichen Votivpferde des korinthischen Typus auf Ithaka sind nach der in Korinth nicht üblichen, scharfen Absetzung des Halses gegen den Bug lokale Nachbildungen korinthischer Prototypen.[324] Eigenständig ist die Kombination von zwei korinthisierenden Pferden zu rücklings gegeneinander stehenden, mit einem Bügel verbundenen Gruppen,[325] die nur nördlich des Golfs von Korinth verbreitet sind.[326] Die reliefierten Dreifüße auf Ithaka[327] sind lokale Umsetzungen argivischer Vorbilder. Die Ringhenkel- und zwei Votivpferde[328] zeigen den argivischen Typus in provinzieller Brechung. Auf Ithaka hergestellte, reliefierte Dreifüße mit Ringhenkelpferden sind nach Thessalien exportiert worden.[329] Ein frühes männliches Idol breitet die Arme aus.[330] Eine Frauenstatuette[331] schließt in der Haltung und dem fast männlichen Körperbau an die argivische Polosträgerin in Delphi an. Der Körperbau ist allerdings weniger prägnant und spannungslos. Nach der deutlichen Hervorhebung von Mund, Nase und Augen ist die Frau in Ithaka etwas jünger als die in Delphi. Auf dieser Stufe erweist sich die scheibenförmige Anlage des gesamten Kopfes als deutlicher Provinzialismus.

Der Typus des Hockenden (Taf. 5,6) findet sich auch bei den Schmieden, die mit nach vorn geneigtem Kopf und Oberkörper auf dem Boden sitzen (Taf. 5,7).[332] Die linke Hand hält das Werkstück auf einem Amboß fest, die rechte schwingt den Hammer. Die gekreuzten Beine halten den Körper im Gleichgewicht, der eine Fuß drückt den Amboß auf den Boden. In der angespannten Ausübung einer manuellen Tätigkeit ist den Schmieden ein nach vorn gebeugter Bogenspanner in Delphi eng verwandt,[333] der mit der linken Hand den Bogen gegen den Körper drückt und mit der rechten Hand die Sehne auflegt. Die raumgreifende Haltung der Schmiede und des Bogenspanners wird durch die ausgeübte Tätigkeit bestimmt. Die Haltung der

[324] Inv. E 1; 191–6. Robertson, BSA 43, 1948, 117 E 1 Taf. 49. Benton BSA 48, 1953, 348 Taf. 64–5. Herrmann 28 A. 47. Heilmeyer (1979) 87 A. 123 Abb. 3. Himmelmann-Wildschütz, AA 1974, 550.

[325] Inv. E 198. Benton a. O. 348 Taf. 66. Kilian-Dirlmeier 191 Nr. 1151 Taf. 60.

[326] Delphi. Rolley (1969) Nr. 119. – KopenhagenNC. 3180. Poulsen, MeddelelsGlyptKøb 19, 1962, 14 Abb. 4. – Melbourne Univ. Mus. 15. Connor: Studies in Honour A. D. Trendall (1979) 61–8 Taf. 15. – Thessalien: S. 68 A. 342. Heilmeyer (1979) 183 A. 224. Kilian-Dirlmeier 191 Nr. 1147; 1149 Taf. 60.

[327] Benton, BSA 35, 1934/35, 56–67 Taf. 10–5. Maaß 232 s. v. Ithaka.

[328] Inv. E 2; 190. Robertson a. O. 117 E 2 Taf. 49. Benton, BSA 48, 1953, 348 Taf. 65.

[329] A. 341.

[330] Inv. E 189. Benton a. O. 348 Taf. 64.

[331] Benton, BSA 35, 1934/35, 63 Nr. 14 Taf. 16. Schweitzer [illegible] Himmelmann-Wildschütz (1974) 540. Die mit dem Körper verbundenen Unterschenkel sind nicht zugehörig. Vgl. S. 48 A. 155.

[332] Belgrad 999/I (Thrakien?). Popović: Antička Bronza u Jugoslaviji (1969) 66 Nr. 19 m. Abb. Ders.: Actes 6. Colloque Internat. sur les Bronzes Ant. (1976) 151 Abb. 1–2. Greek Illyrian Treasures from Yugoslavia (Ausstellungskat. Sheffield 1974 u. Athen 1975) Nr. 170 m. Abb. – New YorkMetrM. 42.11.42. Richter, AJA 48, 1944, 1–5 Abb. 1–4. Himmelmann-Wildschütz (1964) 11 Abb. 49–50. Schweitzer 172 Taf. 200. Hiller 26. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 19 Nr. 8 m. Abb. – KopenhagenNC. 3360. H. Hoffmann, Collecting Greek Antiquities (1971) 63 Abb. 52. Canciani, PP 30, 1975, 236. Johansen, MeddelelsGlyptKøb 38, 1982, 77 Abb. 5a–c. JungTSG. A. 509.

[333] Würzburg (ehem.). Bulle, AM 55, 1930, 181–5 Beil. 60. Himmelmann-Wildschütz [illegible] Taf

orthogonal gebogenen Arme und Beine weicht nicht von der Mittelachse des Körpers ab. Die Schmiede und der Bogenspanner, die sich gleichermaßen durch die kühne, raumgreifende Haltung der etwas nachlässig modellierten Körper auszeichnen, sind originelle Schöpfungen einer provinziellen Werkstatt, die nach der an die Frau von Ithaka anschließenden Kopfform des frühen Schmiedes (Taf. 5,7) im letzten Viertel des 8. Jh. auf der Insel tätig war.

Die geometrische Plastik aus Thessalien,[334] Makedonien und Thrakien[335] hat viele gemeinsame Züge. Auffallend ist die starke Verbreitung der Vogelanhänger in der gesamten Region.[336] In zeichenhafter Form werden Hals, Kopf und Schwanz hervorgehoben, der Körper ist zunächst winzig, rundet sich allmählich und nimmt an Volumen zu. Bei den Pferden und übrigen Vierfüßlern aus Thessalien[337] und Makedonien[338] überwiegen korinthische Typen. Nach der nur hier anzutreffenden Verbindung der Tiere mit Zwillingsbommeln[339] sind nur einige der Tiervotive Import, der größere Teil der Pferde des korinthischen, gelegentlich auch des lakonischen Typus[340] ist in lokalen Werkstätten nachgebildet worden. Zwei Ringhenkelpferde[341]

[334] H. Biesantz, Die thessalischen Grabreliefs (1965) 32 L 60–82; 159 Taf. 51–6. Hoffmann, Ten Centuries 117–45 Nr. 37–66. K. Kilian, Fibeln in Thessalien von der myk. bis zur arch. Zeit (1975). Ders., PZ 50, 1975, 21–9. Roes, RA 1970, 195–208. Kilian-Dirlmeier passim. Johansen, MeddelelsGlyptKøb 38, 1982, 73–98.

[335] Bouzek, PamA 65, 1974, 278–341. Ders., Graeco-Macedonian Bronzes (1973) (Kilian, Gnomon 48, 1976, 590–3). Bouzek, Eirene 18, 1982, 35–59 Abb. 1–4. Kilian, PZ 50, 1975, 63–104. Kilian-Dirlmeier passim.

[336] Volos. AthenNM. KopenhagenNC. 3323–3341. Bouzek. Gr.-Mac. Br. passim bes. 13–23 Abb. 1–3. Kilian, Fibeln 181–5 Taf. 81–6. Ders., PZ 50, 1975, 114 Taf. 95. Kilian-Dirlmeier passim. Johansen a. O. 88–93 Abb. 15–35.

[337] Volos. AthenNM. 15472–81. Biesantz a. O. L 65–8 Taf. 51–2. Kilian, Fibeln 185 Taf. 82; 86–7. Ders., PZ 50, 1975, 27 Taf. 6; 26. Kilian-Dirlmeier 19; 25; 109; 186; 189 Nr. 80–3; 121; 609–14; 1121–2; 1124–33; 1136; 1144 Taf. 5; 8; 32; 59–60. Ephem 1981 Chron 8 Nr. 3 Taf. 2 c. – Baltimore Hopkins Univ. Cat. Nr. 22. – Houston Slg. de Ménil. Hoffmann a. O. Nr. 40–7. – New York Slg. de Kolb. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 19. – Bern Slg. Bloch-Diener. Bloesch. Das Tier in der Antike Nr. 146 Taf. 25. – KopenhagenNC. 3312–3313; 3316–3318; 3321. Roes a. O. 202 Abb. 18. Johansen a. O. 79–87; 93 Abb. 8; 11–2b; 13; 45. – Lamia. Delt 27, 1972 Chron 110 Taf. 180a. BCH 101, 1977, 580 Abb. 176. – Malibu. Kilian-Dirlmeier, GettyMusJ 6/7, 1978/79, 128 Abb. 8. – Montecito Slg. Ladington. M. del Chiaro, Greek Art in Priv. Coll. of Southern California (1966) 10 Nr. 1. Heilmeyer (1979) 89 A. 124 Abb. 4 links; 183 A. 224. Vgl. S. 59 A. 252.

[338] Edinburgh 1913.11 (v. Chauchitsa). Benton, JHS 72, 1952, 119 Abb. 1. Kilian, PZ 50, 1975, 77 Taf. 35,1. – Istanbul 1696 (v. Pateli). S. Casson, Macedonia, Thrace and Illyria (1926) 165 Abb. 66. Weber, IstMitt 16, 1966, 89; 93 Taf. 10,6. – Sofia 1578. I. Venedikov, T. Gerassimov, Thrakische Kunst (1973) Abb. 5. Gold der Thraker (Ausstellungskat. Köln 1979/80) 80 Nr. 133 m. Abb. – Wien Naturhist. Mus. 48.374 (v. Amphipolis). Foltiny, MAnthropGesWien 93/94, 1964, 97 Taf. 7. Bouzek a. O. 23; 35 F 1 Taf. 8,27–8. Kilian-Dirlmeier 223; 237 Nr. 1427; 1532. – Thessaloniki (v. Vergina). Petsas, Delt 18, 1963 Chron 218 Taf. 259b. Vgl. S. 59 A. 252.

[339] Baltimore Hopkins Univ. Cat. Nr. 23. – Genf Slg. Ortiz. New York Slg. de Kolb. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 20A; 21. – Volos. Delt 20, 1965 Chron 312 Taf. 368c. BCH 92, 1968, 871 Abb. 2. Bouzek a. O. 74. – KopenhagenNC. 3322. Johansen a. O. 87 Abb. 14.

[340] Volos 409 (Gespann). Biesantz a. O. L 64 Taf. 52. – Houston Slg. de Ménil. Hoffmann a. O. Nr. 38–9. – KopenhagenNC. 3314 (Gespann). Johansen a. O. 87 Abb. 9. Vgl. S. 53 A. 191–2.

[341] KopenhagenNC. 3319–3320. Johansen a. O. 87 Abb. 12c–d. A. 329.

und ein Pferdeanhänger[342] stammen aus Ithaka. Die männlichen Figuren sind provinzielle, z. T. schon subgeometrische Umsetzungen der Prototypen der führenden Kunstzentren.[343] Ein Krieger reitet auf einem Pferd.[344] Ein mit Lanze und Schild gewappneter Krieger[345] auf langen Beinen mit mächtigen Waden hat einen winzigen Rumpf, die Arme sind dünn, der Hals ist dagegen sehr stark, gleichzeitig überlang. Das vertikal gerichtete Gesicht wird durch einen Wulst vom Kopf abgesetzt. Die Mischung aus älteren und jüngeren Stilelementen erweist den Lanzenschwinger als ein provinzielles, aber eigenständiges Produkt einer thessalischen Werkstatt um 700.

Ein hockender Mann aus Makedonien ist aus Arkadien importiert.[346] Der Typus der hockenden Männer ist in lokalen Werkstätten mit geschlitzten Bommeln verbunden worden.[347] Die Körper sind abgeflacht, die Gesichter nur angedeutet. Eine Besonderheit des nordostgriechischen Kulturraumes sind die sogenannten Kannenverschlüsse.[348] Auf einem mit Noppen besetzten Stift sitzt ein grob skizzierter Mann mit aufgerichtetem Oberkörper und gewinkelten Beinen, die Arme halten ein formloses Gebilde vor den Kopf. Wie die hockenden Männer auf den Bommeln sind die Sitzfiguren auf den Kannenverschlüssen von arkadischen Muschelhornbläsern abgeleitet.[349]

Die überwiegende Zahl der Dreifüße mit Aufsatzfiguren in Delphi stammt aus Argos und Athen. Die Dreifüße der führenden Kunstzentren sind in lokalen Werkstätten imitiert worden. Zwei Lanzenschwinger von Ringhenkeln stehen argivischen Prototypen (Taf. 4,2) nahe,[350] der Körper ist aber stärker abgeflacht, der Rumpf breiter, die Beckenpartie zu lang, die Umrißlinien sind begradigt, die Arme zu dünn, der Kopf ist etwas zu klein, der Gesamtaufbau ist ohne Spannung. Bei den meisten

[342] KopenhagenNC. 3315. Johansen a. O. 87 Abb. 10 S. 66 A. 326.

[343] Volos 750; 756. MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 2. Larisa. Biesantz a. O. L 60–1; L 63; L 78; L 80 Taf. 51; 55–6. Teocharis, Delt 19, 1964 Chron 247 Taf. 291a–b. PKG I Taf. 4. – Houston Slg. de Ménil. Hoffmann a. O. Nr. 37; 72–3. – New York Slg. de Kolb. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 8. – KopenhagenNC. 3309–3311; 3607. Johansen a. O. 73–9 Abb. 1–3; 6.

[344] KopenhagenNC. 3359. Johansen a. O. 75 Abb. 4.

[345] AthenNM. 12831. Biesantz a. O. L 79 Taf. 55. Semni Karusu, AM 91, 1976, 23–30 Taf. 5–6. Zervos, L'Art en Grèce Abb. 54 (mit zutreffender Rekonstruktion, vgl. Lanzenschwinger Delphi: Rolley (1969) Nr. 20).

[346] Beroia. Delt 19, 1964 Chron 355 Taf. 418a. Vgl. S. 58 A. 242.

[347] Kozani. Petsas, Delt 17, 1961/62 Chron 216 Taf. 256a. – Pella. BCH 84, 1960, 788 Abb. 6. – ... DoeringerMBCW. Nr. 10. Cambridge 19.1924. New YorkMetrM. 47.11.7. ParisMRodin. Bouzek a. O. 74 P 1–5 Abb. 20,9; 21,1. Kranz, AM 87, 1972, 16 Taf. 7. Kilian-Dirlmeier 90–3 Nr. 542–6 Taf. 28. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 16 Nr. 2 m. Abb.

[348] AthenNM. 16348/1–9. AthenBenM 8090. LondonBrM. 1931.10–16/22–42. Wien Naturhist. Mus. 48.363. Boston. Cat. Br. Nr. 13. Jantzen, AA 1953, 56–67 Abb. 1–11. Bouzek a. O. 76–82 A–E Abb. 22–3 Taf. 3–7. Kilian, Fibeln 176 Taf. 87–8. Ders., PZ 50, 1975, 98; 114 Taf. 29–30; 96. Andrea, Iliria 4, 1976, 135 Taf. 5,2. Ders., Iliria 6, 1976, 188 Taf. 15,4. Canciani, PP 30, 1975, 235. Schweitzer 170 Abb. 99. Kilian-Dirlmeier 194–208 Nr. 1164–1305 Taf. 61–73; 107. Metzler: Antidoron J. Thimme (1983) 75 Abb. 3–4.

[349] Vgl.: S. 58 A. 239–43.

[350] Rolley (1969) Nr. 3–4 Taf. 2. Schweitzer 151 Taf. 169–71.

lokalen Lanzenschwingern[351] ist der qualitative Unterschied zu den Vorbildern noch größer. Ein Lanzenschwinger[352] mit der rautenförmigen Schulterbildung der Krieger an reliefierten Dreifüßen (Taf. 4,2) und einem entwickelten Kopf, ähnlich den Figuren der Gratbeindreifüße (Taf. 4,3–4) ist offensichtlich eine lokale Kontamination nach zwei zeitlich auseinanderliegenden argivischen Vorbildern. Zwei weitere Lanzenschwinger sind in der Rundung der Köpfe und der Absetzung der Arme von den Schultern deutlich attisch beeinflußt.[353] Ausgeprägt lokale Züge zeigen zwei männliche Idole,[354] deren seitlich ausgebreitete Arme mit dem überlangen Hals und dem stammförmigen Rumpf ein Achsenkreuz bilden. Die Pferdevotive sind zumeist aus Athen, Sparta und vor allem aus Korinth importiert. Die Stiere sind dagegen provinzielle lokale Arbeiten.[355] Aus Nordgriechenland kommen Widder mit doppelten Köpfen[356] und ein Hirsch.[357] Die zahlreichen Vögel stammen aus lokalen oder nordgriechischen Werkstätten.[358]

Auf den dem Festland benachbarten Inseln der Ägäis und den Kykladen sind nur wenige, zumeist importierte Bronzen gefunden, auf Aigina ein korinthisches Pferd,[359] auf Naxos ein lakonisches Gespann,[360] auf Amorgos der Oberkörper eines behelmten Kriegers aus einer elischen Werkstatt,[361] auf Delos argivische Dreifüße,[362] gehämmerte attische Dreifüße mit zugehörigem Pferd[363] sowie zwei weitere Pferde und zwei ruhig stehende, nackte Männer,[364] letztere wie die Tonfiguren am Ort[365] provinzielle, lokale Arbeiten. Auf Tenos setzt im ausgehenden 8. Jh. die Produktion der großen Reliefpithoi ein, auf denen Friese von Menschen und Tieren dargestellt sind.[366]

Die großformatigen, auf der Töpferscheibe gearbeiteten Rinder mit ausdrucksvollen Köpfen auf Samos,[367] nach Form und Technik ganz ähnlich dem Kentauren von Lefkandi (Taf. 1,2), werden bis weit in das 9. Jh. hergestellt. Seit dem Ende dieses Jh. sind die Tiere, jetzt überwiegend Pferde, im Format erheblich kleiner und

[351] AthenNM. 7415. Rolley (1969) Nr. 14; 16–9; 21–3; 30–1 Taf. 5–10.

[352] Rolley (1969) Nr. 10 Taf. 3.

[353] Rolley (1969) Nr. 7; 20 Taf. 4; 7.

[354] Rolley (1969) Nr. 27; 32 Taf. 9.

[355] Rolley (1969) Nr. 99–105; 109–16 Taf. 19–20. B. Schmaltz, Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (1980) 140.

[356] Rolley (1969) Nr. 117–8; 128 Taf. 20–1.

[357] Rolley (1969) Nr. 129 Taf. 21.

[358] Rolley (1969) 87–92 Nr. 131–46; 151 Taf. 22–3.

[359] Inv. I, 60. A. Furtwängler, Aegina (1906) 391 Taf. 113,2. AM 74, 1959, 17 Beil. 27,2. Herrmann 28 A. 48. S. 59 A. 248.

[360] S. 52 A. 187.

[361] S. 63 A. 289.

[362] Rolley, BCH Suppl. 1, 1973, 491–5 Abb. 1–7. S. 44 A. 108.

[363] Rolley a. O. 496–506 Nr. 8–14 Abb. 8–11; 517 Nr. 21 Abb. 26 (Pferd Inv. A 541). EAD XVIII (1938) Taf. 2,10. S. 37 A. 56. S. 38 A. 70.

[364] Inv. A 454; 542–3; 725. Rolley a. O. 516–24 Nr. 19–20; 22–3 Abb. 22–5; 27–9.

[365] A. Laumonier, EAD XXIII (1956) 42 Nr. 10–20 Taf. 1.

[366] Kontoleon, Ephem 1969, 217 Taf. 39–41a. L. H. Anderson, Relief Pithoi from the Archaic Period of Greek Art (Diss. 1970 ersch. 1975) XXV–XXX. Vgl. S. 182 A. 23.

[367] Vathy. Ohly, AM 65, 1940, 67–102 Taf. 46–62. Ders., AM 66, 1941, 1–20 Taf. 1–8. Walter, Vierneisel, AM 74, 1959, 15 Beil. 25,1–3. Diehl, AA 1964, 503–12 Nr. 2–6 Abb. 3–7. Kopcke, AM 83, 1968, 297 Nr. 140–2; 150 Taf. 129.

massiv. Hinzu kommen weibliche Figuren mit brettartig flachen Körpern. Bei den Bronzen[368] überwiegen Importstücke, ein korinthisches Pferd,[369] ein Gespann[370] und eine Löwenkampfgruppe[371] aus Sparta. Eine Kannenträgerin[372] und eine vielfigurige, um einen Lebensbaum angeordnete Gruppe von Menschen und Tieren[373] sind lokale Arbeiten wohl schon aus subgeometrischer Zeit. In das Heraion sind auch Dreifüße gestiftet worden.[374] Zwei spätgeometrische Holzschemel haben als Seitenwangen stilisierte Pferde.[375] Syrischer Import ist die Bronzestatuette einer reitenden Göttin mit einem Kind auf dem Arm.[376]

Die figürlichen Bronzen von Rhodos sind zumeist Gerätschmuck.[377]

Reliefierte Goldbänder aus Exochi[378] mit ruhig schreitenden Tieren und Löwen verfolgt von einem Krieger im Streitwagen sind nach den sich breit in der Fläche entfaltenden Tieren und der reichen Binnenmodellierung deutlich der Kunst des Orients verpflichtet. Die Kriegerfigur entspricht dagegen der üblichen spätgeometrischen Darstellungsweise. Die Goldbänder aus Rhodos sind demnach lokale, stark orientalisch beeinflußte Arbeiten aus dem Ende des 8. Jh. Die frühen Goldbänder mit Tierfriesen aus Attika sind etwas ältere Erzeugnisse derselben rhodischen Werkstatt.[379]

Während sich in der geometrischen Kunst des Festlandes submykenische Züge nur noch im 10. Jh. feststellen lassen, wird die geometrische Formsprache der kretischen Bronzeplastik bis ins 8. Jh. von einer starken subminoischen Strömung überlagert.[380] Von den späten Nachfahren der minoischen Plastik[381] setzt sich im 10. Jh. eine Gruppe von primitiven männlichen Idolen mit kurzem Leib, Stummelbeinen und seitlich ausgebreiteten Armstümpfen deutlich ab, deren Gesichter an den runden

[368] H. Gehrig, Die geom. Bronzen aus dem Heraion von Samos (Diss. 1964) 1–72 Nr. 1–20. Die überwiegende Zahl der sam.-geom. Bronzen ist noch nicht in Abb. publiziert.

[369] Vathy B 1206. Gehrig a. O. 4 Nr. 5; 37–58. Walter, Vierneisel a. O. 16 Beil. 27,1. S. 59 A. 248.

[370] Vathy B 1080. Gehrig a. O. 4 Nr. 4; 35–58. Walter, Vierneisel a. O. 16 Beil. 26,1–3. H. Walter, Das Heraion von Samos (1976) 44 Abb. 37. Heilmeyer (1979) 111 A. 157. Müller-LuM. 233 Nr. 19. S. 52 A. 187.

[371] S. 56 A. 215.

[372] Vathy B 235 (ehem.). Gehrig a. O. 3 Nr. 1; 18–22. Walter a. O. 49 Abb. 16. Foto Athen Inst. Neg. Sam. 1140. Zum Motiv vgl. S. 58 A. 237.

[373] Vathy B 457. Gehrig a. O. 3 Nr. 2; 22–5. Foto Athen Inst. Neg. Sam. 2237.

[374] Vathy. Kopcke a. O. 286 Nr. 106–7; 295 Nr. 132 Taf. 116; 128,2. Maaß 232 s. v. Samos.

[375] Vathy H 7; 108–110. Ohly, AM 68, 1953, 89–93 Beil. 22–7. Kyrieleis, AM 95, 1980, 107–22 Nr. 19–21 Abb. 3–6 Taf. 26; 28.

[376] Vathy B 452. Schweitzer 166 Taf. 194.

[377] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 149–72 (unpubl.). Ch. Blinkenberg, Lindos I ... 54–7; 96; 223–39. G. Jacopi, ClRh VI–VII (1932/33) 344; 357 Abb. 80; 85. K. Friis Johansen, Exochi (= ActaArch 28, 1957) 181–5. Bouzek 121 Abb. 4. F. Sapouna-Sakellarakis, Die Fibeln der griech. Inseln (1978) 97–102 Nr. 1349–1460 Taf. 38–42.

[378] KopenhagenNM. Friis Johansen a. O. 77–84 Z 51–3 Abb. 187–91; 172–81 Abb. 230–1. Schweitzer 214 Abb. 109.

[379] S. 43 A. 100.

[380] J. Boardman, The Cretan Collection in Oxford (1961) bes. 6–13; 76; 118–22; 129–34. U. Naumann, Subminoische und protogeom. Bronzeplastik auf Kreta (AM Beih. 6, 1976). Heilmeyer (1972) 67 A. 178. Ders. (1979) 11. P. Blome, Die figürliche Bildwelt Kretas in der geom. und früharch. Periode (1982) 5–27 (Die von Blome mit der geom. Kunst verbundenen Bronzebildwerke gehören zumeist in die dädalische Zeit). C. Verlinden, Les Statuettes Anthropomorphes Crétoises en Bronze et en Plomb du IIIe Millénaire au VIIe Siècle av. J.-C. (1984).

[381] Schweitzer 126–32 Taf. 101–16. Naumann a. O. 15–48; 90–4 S 1–39 Taf. 1–18. Verlinden a. O. 141–62; 205–16 Nr. 128–201

Köpfen nur verschwommen angedeutet sind.[382] Während des 9. und der ersten Hälfte des 8. Jh. wird der massige Körper leicht gelängt, später im Profil etwas abgeflacht.[383] Die durchgebogenen Beine und die Arme sind winzig, der Hals ist zumeist überlängt. Aus der Rundung des Kopfes tritt das keilförmige, leicht nach hinten geneigte Gesicht vor. Augen, Nase und Mundspalte sind in großen Zügen zeichenhaft herausgearbeitet. Die frühen Frauen schließen sich in den Kopftypen an die Männer an.[384] Dagegen wächst der zylindrische Körper mit den seitlich ausgebreiteten Armstümpfen wie ein Baumstamm auf. Das lange Gewand stellt sich über dem Boden glockenförmig aus. Ganz übereinstimmend gebildet ist ein sich umarmendes Götterpaar.[385]

Während die kretische Bronzeplastik bis in die reifgeometrische Periode eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt, orientieren sich die Erzgießer der Insel in der Körperstruktur der spätgeometrischen Bronzefiguren an der Entwicklung des Menschenbildes in den stammesverwandten Kunstzentren der Peloponnes. Die nackten Jünglinge des dritten Viertels des 8. Jh. sind in den Proportionen gelängt, gleichzeitig wird das Körpervolumen stark reduziert.[386] Im Verhältnis zum Rumpf sind die stark nach vorn durchgebogenen Beine allerdings immer noch zu kurz. Der Oberkörper ist vorn und hinten abgeflacht. Die Arme verbreitern sich an den Ansätzen und bilden mit den Schultergelenken die für die Zeit charakteristische Rautenform. Die schmalen, nach hinten geneigten Gesichter wölben sich zur Mittelachse vor. Bei den nackten Jünglingen des späten 8. Jh. wird der knieweiche Stand immer noch stark betont, doch die langen, wohl gerundeten Beine sind jetzt in den Proportionen auf den Rumpf abgestimmt.[387] Der abgeflachte Oberkörper zieht sich nur wenig zur Taille ein, die zumeist durch einen breiten Gürtel markiert wird. Die Arme sind durch die Einschnitte der Achselhöhlen als autonome Glieder gegen die Schultern abgegrenzt. In der Gestaltung der Köpfe ist die geometrische Darstellungsweise bereits abgestreift. Die sphärisch gewölbten Gesichter sind vertikal gerichtet und in die Run-

[382] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 4. Heraklion 754–755; 3057. Oxford. Boardman a. O. Nr. 11–3; 18; 20 Taf. 2–3. Naumann a. O. Nr. P 3–4; 12–4 Taf. 18; 22–3. Verlinden a. O. Nr. 159; 164–7; 193–5; 209 Taf. 69–70; 79; 82. Zum Typus vgl. S. 60 A. 259–60.

[383] Heraklion 207; 209; 744; 746; 2309; 2964–2965; 3699. Giamalakis 570; 574. Oxford. Boardman a. O. Nr. 33; 525 Taf. 6; 44. Naumann a. O. Nr. P 1–2; 5–9; 23; 27 Taf. 19–22; 28; 30. Verlinden a. O. 206; 208; 210; 212–4; 217; 224; 228–9; 240–2 Taf. 82–94. Ergon 1984, 99 Abb. 133.

[384] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 5. Heraklion 202; 2286–2287. Rethymnon 6–7. Oxford. Boardman a. O. Nr. 524 Taf. 44. Naumann a. O. Nr. P 15–20 Taf. 24–5. Verlinden a. O. Nr. 202–5; 220–3 Taf. 81–7.

[385] Boston. Cat. Br. Nr. 2. Vgl. Boardman a. O. 77 Abb. 34 c.

[386] Heraklion 748; 3137. Oxford. Boardman a. O. Nr. 21 Taf. 3. Naumann a. O. Nr. P 24 Taf. 30. Verlinden a. O. Nr. 219; 225; 232; 236 Taf. 82–92.

[387] Heraklion 1416; 2065; 2316; 3139; 4357. LondonBrM. 1924.7-15-1; 1930.6-17-1. Oxford. Boardman a. O. Nr. 523 Taf. 44. Naumann a. O. Nr. P 21 Taf. 28. Dies.: Opus Nobile (Festschr. U. Jantzen 1969) 114–20 Taf. 17. Verlinden a. O. Nr. 211; 231; 233–4; 243–5; 248–9 Taf. 83–97. Blome a. O. 24 Taf. 10,2. Lembesi, Prakt 1977, 407 Taf. 215a–c. Dies., Ephem 1981, 24 Taf. 3b. Ergon 1977, 177 Abb. 117–8. Ergon 1981, 69 Abb. 114.

dung der Köpfe integriert. Die kugeligen Augen liegen in flachen Höhlen, die durch die Brauenbögen von der Stirn abgesetzt sind. Unter der spitzen Nase ist die Mundspalte eingekerbt. Die langen Haare fallen in glatter Bahn bis in den Nacken. Eigentümliche Schöpfungen der kretisch-spätgeometrischen Bronzeplastik sind ein stehender[388] und ein sitzender[389] Leierspieler des ausgehenden 8. Jh., die das Musikinstrument im linken Arm halten und mit der rechten Hand in die Saiten greifen. Die kretisch-spätgeometrischen Frauen des dritten[390] und letzten[391] Viertels des 8. Jh., von denen eine in die Argolis gelangt ist,[392] unterscheiden sich von den gleichzeitigen Männern nur durch die verschiedenen Geschlechtsmerkmale. Die kretische Bronzeplastik erreicht zwar in der zweiten Hälfte des 8. Jh. allmählich den Anschluß an die künstlerische Entwicklung im Mutterland, doch die kretisch-spätgeometrischen Bronzefiguren lassen die klare Gliederung und den straffen Aufbau des Menschenbildes in den führenden festländischen Kunstzentren vermissen, zeigen vor allem in dem unsicheren Stand der Beine noch deutliche Schwächen.

Die kretischen Bronzedreifüße des 8. Jh. sind im Dekor der Beine etwas vereinfachte Nachbildungen argivischer Prototypen.[393] Die hochgeometrischen Ringhenkelpferde[394] folgen mit den geschwungenen Umrißformen der gedrungenen Körper und den röhrenförmigen Köpfen ebenfalls argivischen Vorbildern (Taf. 2,2). Später nimmt das Körpervolumen ab, die Proportionen werden gestreckt.[395] Eine eigentümlich lokale Gerätgattung sind die in die heimischen Grottenheiligtümer und nach Delphi geweihten Kesselständer, deren dünnes Gestänge mit stark überlängten Figuren geschmückt ist.[396] Dargestellt sind Kampfszenen mit Wagenfahrten, ausschreitenden und bogenschießenden Kriegern, die Entführung einer Frau auf einem Ruderschiff, in den Zwickeln Jäger mit Hunden und Kühe melkende Hirten. Die frei aufgestellten Votivpferde stimmen im Körperbau mit den Ringhenkelpferden überein.[397] Die Rinder sind von den Pferden nur durch die Angabe der Wamme und der Hörner unterschieden.[398] Bei den Kentauren schließt der menschliche Kopf

[388] Brüssel R 826. Tölle, Frühgriech. Reigentänze 68 Taf. 27b. Hoffmann, Collecting Greek Ant. 63 Abb. 51.

[389] Heraklion 2064. M. Wegner, ArchHom III U (1968) 3; 78 Nr. 90 Taf. Ia. Schweitzer 171 Taf. 203. Verlinden a. O. Nr. 230 Taf. 90.

[390] Heraklion 424; 3136; Giamalakis 530. Naumann, Bronzeplastik Nr. P 10 Taf. 22. Verlinden a. O. Nr. 216; 218; 235 Taf. 86; 92.

[391] Heraklion 747. Oxford. Boardman a. O. Nr. 32 Taf. 5. Naumann a. O. Nr. P 22 Taf. 29. Verlinden a. O. Nr. 215; 237; 247 Taf. 85; 93; 96.

[392] Nauplion. Protonotariou-Deilake, Ephem 1953/54 (3) 318 Abb. 1–2. S. 51 A. 176.

[393] Heraklion 90–95; 100–104; 114–119; 1714–1721. Maaß, AM 92, 1977, 33–59 Nr. 1–44 Taf. 13–27.

[394] Heraklion 116; 1695. Maaß a. O. Nr. 39; 41 Taf. 27. Oxford. Boardman a. O. Nr. 377 Taf. 27. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 27 m. Abb.

[395] Heraklion 117. Maaß a. O. Nr. 40 Taf. 27.

[396] Heraklion 185–188; 1635–1638. Delphi. Rolley (1977) 115–29 Nr. 503–11 Abb. 40–58 Taf. 52–3. Boardman, BSA 49, 1954, 227 Nr. 56–8 Taf. 30. Lembesi, Prakt 1974, 227 Taf. 168a. Blome a. O. 25 Abb. 8 Taf. 11.

[397] Heraklion. A. Pilali-Papasteriou, Die bronzenen Tierfiguren aus Kreta (1985) bes. 77–87; 118; 129; 159 Taf. 18–21. Lembesi, Prakt 1981, 390 Taf. 257c (Gespann). Ergon 1984, 99 Abb. 132.

[398] Heraklion. Oxford. Boardman, Cret. Coll. Nr. 34–48 Taf. 7–9. Pilale-Papasteriou a

mit dem langen Hals direkt an den Pferdekörper an.[399] Die kretisch-geometrischen Terrakotten wiederholen die Figurentypen der Bronzeplastik.[400]

Im Gegensatz zu der kretisch-spätgeometrischen Rundplastik sind die gleichzeitigen Reliefdarstellungen der frühen Bronzeschilde (S. 142) und Goldbänder,[401] die in metopenartigen Bildfeldern behelmte Krieger als Herren der Tiere zwischen hoch aufgerichteten Löwen zeigen, im Motiv und in der detaillierten Formsprache der massigen Figuren ganz der orientalischen Kunst verpflichtet.

In Syrakus[402] und Unteritalien (?)[403] sind importierte korinthische Bronzepferde gefunden. Ein Pferd des Ortheia-Typus aus Tarent[404] und ein ganz ähnliches Votiv[405] sind lokale Nachbildungen der Prototypen der Mutterstadt Sparta. Ein Mann mit unausgeglichenen Proportionen aus Syrakus ist ein lokales subgeometrisches Werk.[406]

Prakt 1973, 190 Taf. 190–2. Prakt 1976, 403 Taf. 223a. Ergon 1983, 88; 94 Abb. 110; 121.

[399] Heraklion. LondonBrM. 1930.6-17-2. Verlinden a. O. 227 Nr. III. 2–4 Taf. 100.

[400] Heraklion. G. Rizza, V. Santa Maria Scrinari, Il Santuario sull'Acropoli di Gortina I (1968) 158; 188 Nr. 23–52; 267–79; 291–2 Taf. 7–9; 38; 40. – Chania (v. Axos). Rizza, ASAtene 45/46, 1967/68, 214–20; 272 Nr. 1–29 Abb. 2–4. – Varia: Boardman a. O. Nr. 470–1. Szabó, BMusHongr 39, 1972, 3–6 Abb. 1–3. Ergon 1975, 172 Abb. 173. Prakt 1972, 198 Taf. 187a. Prakt 1974, 219 Taf. 159a–b. Prakt 1975, 328 Taf. 260b.

[401] Heraklion. Brock a. O. 54; 197 Nr. 578 Taf. 37; 167. Hutchinson, BSA 49, 1954, 217 Abb. 2 Taf. 28,3. FittschenUBS. 81 L 29–30. Boardman, BSA 62, 1967, 68 Nr. 3 Taf. 12. MüllerLuM. 249 Nr. 138–9. Blome a. O. 10. Das Goldblech von Fortetsa stammt aus einem Grabpithos (Brock a. O. 44; 52 Nr. 530) des mittleren 8. Jh. (Coldstream, Greek Geom. Pottery 242).

[402] Inv. 6279. Benton, JHS 70, 1950, 21 Taf. 5c. Herrmann 29 A. 50. Canciani, PP 30, 1975, 237 Abb. 4. Heilmeyer (1979) 97. S. 59 A. 249.

[403] Locri Slg. Scaglione 656. Lissi, AttiM-Grecia N. S. 4, 1961, 79 Nr. 39 Taf. 27. Canciani a. O. 238. S. 59 A. 249.

[404] Inv. 20465. Benton a. O. 21 Taf. 4d. lo Porto, ASAtene 37/38, 1959/60, 11 Abb. 2b–c. Herrmann 21 A. 15. Canciani a. O. 237 Abb. 5. Heilmeyer (1979) 128 A. 176. Vgl. S. 51 A. 178–89.

[405] New York Slg. Schimmel. Cat. Nr. 11. Weber, StädelJb NF. 1, 1967, 11 A. 22. Vgl. S. 51 A. 178–89.

[406] Syrakus 47101. la Rosa, CronAStorArt 3, 1964, 7–12 Taf. 1. Ders., CronAStorArt 7, 1968, 16 Nr. 1 Taf. 2.

D. ARCHAISCHE PLASTIK

J. Lange, Darstellung des Menschen in der älteren griech. Kunst (1899). Poulsen, JdI 21, 1906, 177–221. Ders., Der Orient und die frühgriech. Kunst (1912). Löwy, ÖJh 12, 1909, 243–304. 14, 1911, 1–34. Pfuhl, AM 48, 1923, 119–81. LanglotzBSch. (Lippold, Gnomon 4, 1928, 414–26. Krahmer, GGA 190, 1928, 239–46). LanglotzZeitbest. G. Krahmer, Figur und Raum in der ägypt. und griech.-arch. Kunst (28. HallWPr 1931). (Matz, DLZ 1934, 1701–14). MüllerFrPl. (Matz, Gnomon 6, 1930, 245–62. Lippold, DLZ 51, 1930, 163–9). DeonnaDéd. I–II. H. Schrader, Arch. griech. Plastik (1933). Ch. Picard, Manuel d'Archéologie Grecque – La Sculpture I (1935). A. Gotsmich, Probleme der frühgriech. Plastik (1935). (Müller, Gnomon 13, 1937, 79–84). JenkinsDed. (Matz, Gnomon 13, 1937, 401–14). KnoblauchStud. J. Charbonneaux, La Sculpture Grecque Archaïque (1938). v. Ufford, BABesch 19, 1944, 6–15. 20, 1945, 10–8. G. Karo, Greek Personality in Archaic Sculpture (1948). G. M. A. Richter, Archaic Greek Art (1949). Homann-WedekingAGG. (Kraiker, Gnomon 24, 1952, 449–60). F. Matz, Geschichte der griech. Kunst I (1950). Majewski, ArcheologiaWarszawa 5, 1952/53, 35–75; 409–27. L. Alscher, Griech. Plastik I–II 1 (1954–61). KontoleonAGP. W. Kraiker (Hrsg.), Arch. Plastik der Griechen (1976). L. H. Jeffery, Archaic Greek – The City States 700–500 (1976). RidgwayASGS. (Pedley, AJA 83, 1979, 110. Scheibler, Gnomon 53, 1981, 269–73. Palma, ArchCl 31, 1979, 399–404). L. Adams, Orientalizing Sculpture in Soft Limestone (1978). J. Boardman, Greek Sculpture – The Archaic Period (1978). Ders., Griech. Plastik – Die arch. Zeit (1981). Y. Boysal, Arkaik Devir Heykeltraşlığı (1979). R. Hampe, E. Simon, Tausend Jahre frühgriech. Kunst (1980) bes. 252–80 Taf. 405–69. (Hiller, GGA 233, 1981, 167–75). B. K. Lambrinoudake, Ellenike Plastike tou 7. p. Chr. Aionos (1975). BrookesCDDS. CroissantPFA. (Ridgway, AJA 89, 1985, 703). Ridgway in: C. G. Boulter (Hrsg.), Greek Art Archaic into Classical (Symposion Cincinnati 1982 ersch. 1985) 1–17 Taf. 1–18. KarakatsanisSAK. ArchHom I–III (1967ff.). FuchsSG.

Die archaisch griechische Kunst[1] setzt mit der Auflösung der geometrischen Formsprache an der Wende vom 8. zum 7. Jh. ein und endet in der großen Krise der Polis-Staaten am Ende des 6. Jh., die aus den erfolgreich bestandenen Abwehrkämpfen gegen die Perser 490–479 unter der Führung der jungen attischen Demokratie gestärkt hervorgehen. Als deutliches Zeichen des neuen Selbstbewußtseins und politischen Verantwortungsgefühls kündigt sich vor allem in Athen schon im späten 6. Jh. die klassische Kunst an, die während der Perserkriege voll zur Entfaltung kommt.[2] Im Unterschied zu den führenden Kunstzentren hält sich in der ersten Hälfte des 5. Jh. in provinziellen Gegenden eine mehr oder minder starke subarchaische Strömung. Schon den im 5. Jh. lebenden Griechen erschienen die Bildwerke der vorausgehenden Epoche aus der Sicht der „vollkommenen" klassischen Kunst als altertümlich (ἀρχαῖος). Diese Einstellung übernahmen später auch die Römer, die nur die klassischen Skulpturen als vorbildhaft für ihre eigene Kunst ansahen und immer wieder

[1] Begriff schon im frühen 19. Jh. bekannt: G. Earl of Aberdeen, An Inquiry into the Principles of Beauty in Greek Architecture with an Historical View (1822, nach ursprünglichem Text von 1812) 174 „Imitation of the Archaic Style". EAA I 537. ThomasASSS. 1.

[2] S. 2 A. 2.

nachbildeten. Die späteren Generationen der Griechen und die Römer waren aber durchaus nicht unempfänglich für die geballte Kraft der archaischen Bildwerke. Schon in der Hochklassik wird die retrospektive archaistische Kunst kreiert, die sich zunächst auf Zitate älterer Bildwerke beschränkt, erst in hellenistischer und römischer Zeit ganz bewußt die einfache Formsprache der archaischen Kunst in eine gekünstelte Einfachheit umsetzt.[3] Da die griechische Plastik den Menschen der Neuzeit zuerst in den römischen Kopien nach klassischen Vorbildern vor Augen trat, war J. J. Winckelmann und seinen Nachfolgern das Phänomen der archaischen Kunst noch unbekannt, auch wenn ihnen einige der damals bekannten Bildwerke im Vergleich zu den klassischen als „älter" erschienen. Die Wiederentdeckung der archaischen Kunst setzte zwar schon in der zweiten Hälfte des 19. Jh. allmählich ein, doch erst durch die Fülle originaler Bildwerke aus den systematischen Ausgrabungen des späten 19. und 20. Jh. konnten Wesen und Eigenart der archaischen Plastik im Rahmen der Gesamtentwicklung der griechischen Kunst von der modernen Forschung gewürdigt werden.

Die archaische Kunst, in deren Mittelpunkt die Plastik steht, hat ihre Zielsetzung in sich und strebt mit den ihr eigenen Mitteln nach der vollkommenen Wiedergabe des Wesentlichen im dargestellten Gegenstand. Wie immer in Griechenland ist das zentrale Thema des bildhauerischen Schaffens der Mensch, dessen Bild zu dem der Gottheit erhöht wird. Die im 7. Jh. neu geschaffene Großplastik gibt im Gegensatz zu den formelhaft abstrakten Votivfiguren der geometrischen Zeit den menschlichen Körper in seiner realen Substanz in voller Lebensgröße wieder. Die archaischen Bildhauer bemühen sich nach dem Vorstellungsbild vom Menschen in ihrer Zeit vor allem um das harmonisch ausgewogene Verhältnis von tragenden und lastenden Elementen im strukturellen Aufbau des Körpers, dessen Funktionszusammenhang aber noch parataktisch begriffen wird (S. 86–93). Für die gesamte archaische Plastik gilt das Gesetz der Frontalität, die orthogonale Ausrichtung der achsialsymmetrisch angelegten menschlichen Gestalt auf die Vorderansicht (S. 79). Die archaischen Skulpturen sind nicht künstlerischer Selbstzweck, sondern stehen ganz im Dienst von Religion und Kult (S. 83–119).

Für die Entwicklungsgeschichte der archaischen Plastik bieten die Schriften der antiken Autoren, deren Interesse vornehmlich der Kunst der späteren Epochen galt, nur wenige, zumeist vage Hinweise.[4] Die Nachrichten beschränkten sich in der Regel auf die Aufzählung der berühmten Bildwerke und die Angaben der Künstlernamen. In der Frühzeit wird noch nicht zwischen mythischen und historischen Bildhauern geschieden. Erst für die Kunst des 6. Jh. werden die Angaben allmählich

[3] EAA I 537–40 (Becatti). H. Bulle, Archaisierende griech. Rundplastik (AbhMünchen 30, 2, 1918). E. Schmidt, Archaistische Kunst in Griechenland und Rom (1922). Karousos, Delt 10, 1926, 91–110. Becatti, CrdA 6, 1941, 32–48. W. Fuchs, Die Vorbilder der neuatt. Reliefs (JdI EH. 20, 1959) bes. 44–59. HerdejürgenUTGT. passim. D. Willers, Zu den Anfängen der archaistischen Plastik in Griechenland (AM Beih. 4, 1975). (Linfert, Gymnasium 83, 1976, 72).

[4] S. 3 A. 3.

konkreter. Man versucht, die Bildhauer und ihre Werke in einen historischen Zusammenhang zu stellen, der aber zumeist nur großflächig umrissen wird. Eine systematische „Kunstgeschichte", wie sie für die späteren Epochen versucht wurde, ist dagegen für die archaische Plastik nie angestrebt worden. Die chronologische Entwicklung der archaischen Plastik ist daher aus den Denkmälern selbst zu erschließen,[5] deren Weihinschriften wichtige Hinweise auf die Entstehung der Bildwerke geben.[6] Für den Übergang von der geometrischen zur archaischen Kunst stellen die Funde aus den griechischen Kolonien in Unteritalien und Sizilien, deren Gründungsdaten hinlänglich gesichert sind, wichtige Fixpunkte dar.[7] Datierte Denkmäler sind dann erst wieder aus der spätarchaischen Epoche bekannt. Der Lyderkönig Kroisos stiftete vor seinem Tod 546 die Gelder für die Arbeiten an den reliefierten Säulen des Artemision von Ephesos (S. 389 Taf. 34,7–10). Die Siphnier errichteten kurz vor der Zerstörung ihrer Insel im Jahre 525 das reich mit Skulpturen geschmückte Schatzhaus in Delphi (S. 172 Taf. 12). Die vor 480/479 auf der Akropolis in Athen aufgestellten Bildwerke wurden nach der Zerstörung der Burg durch die Perser im „Perserschutt" geborgen.[8] Ausgehend von den wenigen Rahmendaten kann unter Einbeziehung der Denkmäler der Kleinkunst der Werdegang der archaischen Plastik in der relativen Abfolge der Werke erschlossen werden. Da sehr viele monumentale Statuen unwiederbringlich verloren sind, hochberühmte Bildwerke in den Heiligtümern nur antiquarisch in winzigen Nachbildungen auf Münzen und Gemmen überliefert sind,[9] ist für die Rekonstruktion der Denkmälerlücken die große Menge der Votivfiguren aus Ton und Bronze heranzuziehen. Das breite Fundament für die chronologische Entwicklung vor allem der früharchaischen Kunst bilden die kontinuierlichen Serien der reich mit figürlichen Bildern bemalten Vasen besonders aus Athen und Korinth. Während die historische Abfolge der Skulpturen im 7. Jh. nur in einem großflächigen Rasternetz angedeutet werden kann, werden im Laufe des 6. Jh. durch die weit größere Zahl der erhaltenen, zudem in der Gestaltung von Kopf, Körper und Tracht stärker differenzierten Statuen die Anhaltspunkte für die Rekonstruktion des chronologischen Gerüsts immer zahlreicher, so daß die für die Skulpturen erschlossene Entstehungszeit als fast absolut anzusehen ist. Die archaische Kunst gliedert sich in drei fließend ineinander übergehende Entwicklungsphasen, die früh-, hoch- und spätarchaische Epoche.

Die Periode der früharchaischen Kunst, die speziell im Bereich der Plastik nach ihrem mythischen Schöpfer, dem kretischen Bildhauer Daidalos, dädalische Epoche genannt wird (S. 121), umfaßt den ganzen Zeitraum des 7. Jh. In der Gesamtentwicklung der griechischen Kunst stellt der Übergang von der geometrischen zur dädalischen Epoche einen tiefen Einschnitt dar, der durch die intensive Auseinandersetzung mit der uralten Kunst und Kultur des Orients verursacht wird.[10] Die Völkerschaften des ägäischen Raumes pflegen von Anfang an Kontakte zu ihren Nachbarn im östlichen Mittelmeergebiet, die durch die Besiedlung der Westküste Kleinasiens von griechischen Stämmen an der Wende vom 2. zum 1. Jt. verstärkt werden (S. 25). Die Griechen importieren bereits in geometrischer Zeit aus dem Orient figürlich verzierte Bronzegeräte und Votivstatuetten, die auf die Ausbildung der figürlichen Typen der geometrischen Plastik eingewirkt haben (S. 32); sie bleibt aber in ihrem Wesen von den äußeren Einflüssen unberührt. Durch den allmählichen Aufschwung der griechischen Städte in Kleinasien und durch die schon in der zweiten Hälfte des 8. Jh. einsetzende Kolonisation, die im 7. Jh. auf die Ostküste des Mittelmeeres ausgeweitet wird und zur Einrichtung von Siedlungen und Handelsniederlassungen in Vorderasien und Ägypten führt, werden die politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Beziehungen zu den östlichen Nachbarvölkern wesentlich enger.[11] Im Zuge des verstärkten gegenseitigen Warenaustausches werden jetzt reich verzierte Metallgeräte, Kleinbronzen und Elfenbeinfiguren in großen Mengen aus dem Orient und aus Ägypten nach Griechenland eingeführt.[12] Griechische Händler und Siedler lassen sich in den Kolonialstädten der Länder des Orients nieder, die nach den Nachrichten der antiken Autoren auch von griechischen Künstlern besucht werden (S. 359). Durch den Aufenthalt in der Fremde werden die Griechen unmittelbar mit der uralten, hochentwickelten Kunst Ägyptens und des Vorderen Orients konfrontiert, lernen die gewaltige Architektur und die monumentalen, häufig sogar kolossalen Bildwerke vom Augenschein kennen. Auch in Griechenland selbst waren die Reste der „kyklopischen" Architektur der Urbevölkerung immer sichtbar, roh von Hand bearbeitete Menhir-Kultmale aus Stein ragten noch auf,[13] der fast lebensgroße Tonkopf eines minoischen Götterbildes wurde auf der Insel Keos noch in historischer Zeit verehrt.[14] Die monumentalen Bauten und Bildwerke der Vergangenheit haben aber keinen Einfluß auf die geometrische Kunst ausgeübt, die sich im bildnerischen Schaffen auf kleine Formate beschränkt (S. 29). Erst unter dem überwältigenden Eindruck der unmittelbaren Konfrontation mit der aktuellen, zur Kolossalität neigenden Kunst Ägyptens und des Vorderen Orients wird der Sinn der griechischen Künstler für die monumentale Form geweckt, die in der dädalischen Epoche des 7. Jh. gleichzeitig zu der gewaltigen Steinarchitektur der Tempel (S. 112) und zur Entstehung der Großplastik führt.

[5] H. Payne, Necrocorinthia (1931) passim. Ducat, BCH 86, 1962, 165–84. Ders., in: W. Kraiker (Hrsg.), Arch. Plastik der Griechen (1976) 209–20. FittschenUBS. 202–12. Cook, BSA 64, 1969, 13. H. L. Allen III, The Late Bronze Age and Iron Age Chronology for Greek Pottery (Diss. 1970). FlorenGorg. 72. LanglotzZeitbest. LanglotzNK. 17–26. Furtwängler, AM 96, 1981, 127–33. S. 295 A. 30.

[6] S. 84 A. 6.

[7] S. 417 A. 1.

[8] S. 237 A. 4.

[9] Imhoof-GardnerNCP. LacroixRSMG. (Charbonneaux, JSav 1952, 30–8). HorsterSG.

[10] Poulsen (1912). Pottier, MonPiot 25, 1921/22, 391–400. Löwy, AM 50, 1925, 28–36. Krahmer (1931). Grace, AJA 46, 1942, 341–59. Wiesner, AA 1942, 391–460. Akurgal, AAS 21, 1971, 5–13 Taf. 1–2. Levin, AJA 68, 1964, 13–28 Taf. 5–10.

[11] J. Boardman, The Greeks Overseas (1964; 1980[3]). Ders., Kolonien und Handel der Griechen (1981). Osten: S. 326. Westen: S. 417.

[12] M. I. Elsaadani, Hai Helleno-Aigyptiakai Scheseis hypo to Phos ton Aigyptiakon kai Aigyptiazonton Plastikon Ergon ek tou Hellenikou Chorou: 945–525 p. Chr. (Diss. 1982).

[13] S. 150 A. 4.

[14] Caskey, Hesp 33, 1964, 328–31 Taf. 60. E. Townsend Vermeule, ArchHom III V (1974) 36.

Im Gegensatz zu der langwierigen, sich stufenweise vollziehenden Genese der geometrischen Plastik haben die griechischen Bildhauer für die neu zu schaffende dädalische Großplastik in Stein und Bronze von den orientalischen Werkstätten erprobte Arbeitstechniken übernommen, die ihnen sichere Grundlagen für die handwerkliche Gestaltung der Skulpturen boten (S. 14; 88). Die griechischen Bildhauer schließen sich auch in den statuarischen Typen der neuen Großplastik an ägyptische und orientalische Prototypen an, übernehmen die fremden Vorbilder aber nicht wahllos, sondern treffen eine ganz überlegte, ihren persönlichen Vorstellungen gemäße Auswahl. Bereitwillig werden aus der orientalischen Kunst die ihnen unbekannten, die künstlerische Phantasie anregenden Raubtiere, Löwe (Taf. 7,4; 14,3) und Panther, und die fabelhaften Mischwesen, Sphinx (Taf. 8,6; 22,4) und Greif, als fertige Bildtypen rezipiert. Auch die Leitbildtypen des Mannes und der Frau in der neuen dädalischen Großplastik folgen Vorbildern des Ostens. In der Übernahme der Prototypen für Mann und Frau aus zwei verschiedenen Ländern des Ostens kommt der eigenständige Sinn der griechischen Künstler besonders deutlich zum Ausdruck. In Weiterführung der eigenen, in der geometrischen Kunst entwickelten Bildtradition schließen sich die Männer an ägyptische Vorbilder an, die bis auf einen Hüftschurz unbekleidet sind und die Beine in Schrittstellung auseinandersetzen. Die Frauen orientieren sich dagegen an weiblichen Prototypen des Vorderen Orients, die in schwere Gewänder gehüllt sind und mit eng geschlossenen Beinen stehen.

Die dädalischen Bildhauer haben zwar die statuarischen Typen für die neue Großplastik aus der orientalischen Welt übernommen, erschöpfen sich aber nicht in bloßer Nachahmung, sondern lassen von Anfang an den Drang erkennen, die fremden Anregungen in Form und Inhalt neu auszudeuten und mit eigenen Kräften Gleichwertiges zu schaffen.[15] In Anlehnung an die massiv gebauten Menschen der orientalischen Plastik geben die griechischen Bildhauer bei den monumentalen Skulpturen entsprechend dem natürlichen Wuchs der Menschen das reale Volumen der Körper wieder. Wie die orientalischen Prototypen zeigen die dädalischen Skulpturen eine geschlossene Körperhaltung. Die Arme sind eng an den Körper gelegt, die Beine greifen nicht zur Seite aus. Während sich die dädalischen Monumentalstatuen in dem kompakten Bau und in der Haltung des Körpers an orientalischen Vorbildern orientieren, ist die Binnenmodellierung der Körper ganz verschieden. Im Gegensatz zu den aus einer uralten Kunsttradition hervorgegangenen Skulpturen der orientalischen Welt, aber auch im Unterschied zu den weit entwickelten Bronzevotivfiguren der vorausgehenden geometrischen Epoche ist die Formsprache der im Werden begriffenen griechischen Großplastik stark vereinfacht und zeigt noch die tastende Suche nach den ihr angemessenen Gestaltungsgesetzen. Die eng geschlossene Haltung der dädalischen Statuen, die sich im Gegensatz zu den weit ausgreifenden Figuren der geometrischen Kleinplastik gegen den Umraum abkapseln, ist nicht allein auf die orientalischen Vorbilder zurückzuführen, sondern erklärt sich auch aus den Be-

[15] Platon, Epinomis 987 D–E.

schränkungen, die der als Arbeitsmaterial dienende Steinblock dem Bildhauer auferlegt. In der flächigen Anlage der vier Seiten des Körpers, die kantig aufeinanderstoßen, zeigt sich noch das vorsichtige Herauslösen der Statuen aus dem kubischen Steinblock. Die geschlossene Haltung und der kompakte, kubische Bau der Körper führt besonders bei den in schwere, fußlange Gewänder gehüllten Frauen zu dem sogenannten „Blockstil" der dädalischen Plastik. Die zeichnerisch angelegte Binnenmodellierung der Körper und Gewänder greift nicht in die Oberfläche ein und beschränkt sich auf das Notwendige. Die Gesichter wölben sich in gleichmäßiger Rundung vor.

Während sich die dädalische Plastik an die statuarischen Typen Ägyptens und des Vorderen Orients anlehnt, unterscheidet sie sich von Anfang an wesentlich von den massigen, schwer lastenden Menschenbildern der orientalischen Kunst, die keinen konstruktiv gliedernden Aufbau des Körpers erkennen lassen, durch die klare Tektonik der menschlichen Körper, die in einer autochthonen Entwicklungstradition an die Gestaltungsgesetze des Menschen in der geometrischen Epoche anknüpft.[16] Das zentrale Anliegen der griechischen Bildhauer ist die harmonische Lösung des Konflikts zwischen den tragenden Kräften und lastenden Elementen, die den strukturellen Aufbau des Körpers bestimmen. In der dädalischen Epoche wird das funktionale Zusammenspiel von stützenden Beinen und lastendem Rumpf, zwischen denen die tief einschneidende Gürtung eine gliedernde Zäsur setzt, bei Männern und Frauen noch gerüsthaft dargestellt. Während die Tektonik des Körperbaus bei den Frauen durch die langen, schweren Gewänder weitgehend verschleiert wird, ist die Weiterentwicklung der strukturellen Gliederung des Körpers bei den nackten Kouroi fortan das zentrale Thema der gesamten archaischen Plastik (S. 86–93).

Der tektonische Aufbau des menschlichen Körpers vollzieht sich im Rahmen des für die ganze archaische Plastik geltenden Gesetzes der Frontalität, das bei der ruhig stehenden Einzelstatue besonders klar ausgeprägt ist. Der in einem orthogonalen Achsensystem auf die Vorderansicht ausgerichtete Körper wird durch die vertikale Mittelachse in zwei gleiche, sich symmetrisch entsprechende Hälften geteilt, die nicht zur Seite ausgreifen oder gegen das Achsensystem gedreht werden dürfen. Notwendige Abweichungen der frei beweglichen Glieder von der Normalhaltung wie die verschiedene Armhaltung der Frauen und die nach vorn und hinten ausgreifende Schrittstellung der Männer müssen sachlich begründet sein. Die Einzelstatue ist zwar für den Betrachter in der frontalen Hauptansicht auf einen Blick überschaubar, die Teile des Körpers aber, die vorn nicht voll erfaßbar sind, werden nicht verkürzt wiedergegeben, sondern sollen von einem anderen Standpunkt in ihrer größ-

[16] EAA III 742 (Bianchi Bandinelli). Lange passim. Deonna, RA 34, 1931, 42–122. Ders., Genava 13, 1935, 80–201 Taf. 2–3. Krahmer (1931). Matz (1934). B. Schweitzer, Zur Kunst der Antike I (1963) 179–97. Ders., in: U. Hausmann, Grundlagen der Archäologie (1969) 163–203. Himmelmann-Wildschütz, MWP (1960) 13–40. Ders., Bemerkungen zur geom. Plastik (1964) bes. 18–24. G. Kaschnitz-Weinberg, Ausgewählte Schriften I (1965); III (1965) bes. 243–332. (Fuchs, GGA 221, 1969, 25–41). Borbein, ArchBegriffsGesch 26, 1982, 60–100.

ten Ausdehnung gesehen werden. Die Einzelstatue fügt sich also aus vier in sich geschlossenen, autonomen Ansichten zusammen, unter denen die Frontalansicht dominiert. Im Gegensatz zu der starren Haltung der orientalischen Skulpturen legt das für den strukturellen Aufbau der archaischen Statuen verbindliche orthogonale Achsenkreuz den griechischen Bildhauern keinen Zwang auf. Sie beleben den Körper schon früh durch bewußte Asymmetrien, die im Laufe des 6. Jh. immer mehr zunehmen.[17]

In den Schriften der antiken Autoren wird die Schöpfung der griechischen Großplastik als die Einzelleistung eines überragenden Meisters, des kretischen Bildhauers Daidalos, dargestellt (S. 120). In Wirklichkeit ist die Entstehung der griechischen Großplastik nicht mit der bahnbrechenden Tat einer Einzelpersönlichkeit zu verbinden, sondern sie ist ein langsam reifender, sich über einen großen Zeitraum erstreckender Arbeitsprozeß, an dem verschiedene Künstler und Bildhauerschulen beteiligt sind.[18] Da die Entwicklung der geometrischen Plastik maßgeblich von den Kunstzentren des Festlandes bestimmt worden ist, ist die Vermutung naheliegend, hier auch den Ursprungsort der Großplastik zu suchen. Doch die beiden führenden Kunstzentren der Epoche, Athen und Argos, erschöpfen sich im frühen 7. Jh. in der Herstellung subgeometrischer Bronzevotivfiguren, deren stark überfeinerte Formsprache nicht auf die große Plastik zu übertragen war. Die griechische Großplastik ist daher nicht auf dem Festland, sondern auf zwei Inseln der Ägäis, dem dorischen Kreta und dem jonischen Naxos, geschaffen worden, die in geometrischer Zeit nicht sonderlich hervortreten und mit unverbrauchten Kräften an die neue Aufgabe herangehen. Die kretischen Bildhauer haben schon seit dem Beginn des 7. Jh. als erste ihren lokalen Kalkstein für monumentale Bildwerke verwandt und die weiblichen Leitbilder der archaischen Epoche, die voll bekleidete stehende und thronende Frau, geschaffen (S. 123). Seit dem mittleren 7. Jh. stellen die naxischen Bildhauer der stehenden Frau das männliche Pendant, den nackten Kouros gegenüber, dessen Realisierung nur durch die Verwendung des hervorragenden Marmors der Insel möglich war (S. 152). Die übrigen griechischen Bildhauerschulen treten erst seit der spätdädalischen Epoche mit monumentalen Steinskulpturen hervor. Eine besondere Rolle in der Entwicklung der griechischen Plastik spielen die samischen Erzgießer, die schon in der reifarchaischen Periode des mittleren 7. Jh. die Bronzehohlgußtechnik aus Ägypten übernehmen, die aber zunächst nur für die Herstellung von Gerätfiguren und erst im Laufe des 6. Jh. vereinzelt für monumentale Statuen angewandt

[17] Rhomaios, AD IV (1931) 100–5. Ders., Keramoi tes Kalydonos (1951) 101–44. Alscher, AA 1953, 147–58. Drerup, MWP (1980) 37–55 Taf. 1–24. Sinn, AM 98, 1983, 34–43. KleemannFB. S. 92 A. 23.

[18] Müller, MetrMSt 5, 1934–36, 157–69 Abb. 1–11. Homann-WedekingAGG. G. Ko…

31. C. Davaras, AntK Beih. 8, 1972, bes. 39–50. G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. 1974) bes. 12–22. Herrmann, AA 1974, 636. Ders.: Wandlungen (Festschr. E. Homann-Wedeking 1975) 35–48. Meola, MonAnt 48, 1971, 14–47 Abb. 1–14

wird. Die Plastik der dädalischen Epoche, die wesentlich von den auf Kreta und Naxos geschaffenen Monumentalstatuen geprägt wird, ist in ganz Griechenland relativ einheitlich. Doch die Bildwerke in den einzelnen Kunstlandschaften weisen in der tiefenräumlichen Anlage und im proportionalen Aufbau der Körper, vor allem in den Details wie den Haartrachten und den Gewandmustern durchaus eigenständige Züge auf.

In der hocharchaischen Epoche der ersten Hälfte des 6. Jh. entfaltet das bildhauerische Schaffen in Griechenland, das jetzt stärker von den einzelnen Kunstlandschaften geprägt wird, seinen ganzen Reichtum.[19] Die Entwicklung der archaischen Plastik wird nun maßgeblich von vier kulturellen und künstlerischen Großräumen bestimmt: den Kykladen, den dorischen Gebieten auf Kreta und der Peloponnes, Attika und dem griechischen Osten. Die dorischen Stämme auf Kreta und der Peloponnes haben ihren eigenen Charakter lange Zeit bewahrt, der sich in der etwas konservativen Richtung ihrer Kunst zeigt. Dagegen ist die Kunst der jonischen Stämme je nach dem Siedlungsraum in Attika, auf den Kykladen oder in Kleinasien ganz verschieden geartet. Die jonischen Siedler auf den Kykladen entwickeln mit den benachbarten Dorern eine gemeinsame Formsprache. Das gesamte Kunstschaffen der einzelnen in Kleinasien lebenden Stämme, der Aioler, Jonier und Dorer, wird auch im 6. Jh. stark durch den Einfluß der unmittelbar benachbarten orientalischen Völker geprägt, die wiederum Anregungen von den Griechen übernehmen. Wie schon in der geometrischen und dädalischen Epoche ist der wichtigste Faktor für die Entstehung der Bildhauerschulen aber nicht der Großsiedlungsraum oder der Stammesverband, sondern die politische Aufsplitterung Griechenlands in einzelne, autonome Staaten, vornehmlich Poleis. Die spezifische Prägung des künstlerischen Schaffens durch die politische Gemeinschaft wird besonders deutlich in dem Stadtstaat Athen. Innerhalb des dorischen Siedlungsraumes auf der Peloponnes entwickeln die großen Kunstzentren Argos, Korinth und Sparta einen charakteristischen Lokalstil. Besonders typisch für die verschiedenartige Entwicklung der Plastik in zwei unmittelbar benachbarten politischen Gemeinschaften sind die beiden von Joniern besiedelten Kykladeninseln Paros und Naxos. Die völlig verschiedene Sicht und Darstellungsweise des Menschen in der Plastik der beiden Nachbarinseln macht ganz deutlich, daß das Bild des Menschen in der archaischen Kunst durch jeweils von ethnischen Faktoren unabhängige Idealvorstellungen geprägt wird. An der Spitze der lokalen Bildhauerschulen stehen die großen, überragenden Meister, die durch ihr individuelles Schaffen bestimmend auf die künstlerische Produktion in einer Gemeinschaft einwirken. Alle Bildhauerschulen stehen in regem künstlerischen Austausch, geben eigene Ideen weiter und verarbeiten fremde Anregungen, tragen so zur raschen Weiterentwicklung der archaischen Plastik bei. Die bildhauerische Arbeit wird jetzt kühner. Die Körper der Männer und Frauen werden stärker geun-

[19] LanglotzBSch. KontoleonAGP. Ders., in:

der. Die Binnenmodellierung greift artikulierend in die Oberfläche ein. Die Gewänder der Frauen werden durch Falten aufgelockert. Im griechischen Osten tragen die Frauen über dem Chiton jetzt den jonischen Schrägmantel. Bei den straff gebauten Kouroi wird das tektonische Gerüst gefestigt. Unter dem Integument[20] treten die angespannten Sehnen und Muskeln hervor. Die spezifische Sicht des Menschen in den einzelnen Bildhauerschulen zeigt sich besonders ausgeprägt in der verschiedenen Durchgestaltung der Gesichter.

Die in der ersten Hälfte des 6. Jh. vorgezeigte Entwicklung der archaischen Plastik wird in der zweiten Hälfte konsequent fortgesetzt. Die Übergangsphase zwischen der hoch- und spätarchaischen Epoche wird durch den Wandel im Frauenbild markiert. Die Koren lösen sich nach dem Vorbild der Kouroi aus der blockhaft geschlossenen Körperhaltung und setzen die Beine in Schrittstellung auseinander. In ganz Griechenland tragen die Frauen den jonischen Schrägmantel, der in mehrfach gestaffelten Falten frei am Körper herabfällt. Die Hand mit dem Weihgeschenk wird vorgestreckt, die andere rafft den dünnen Stoff des Chiton zu einer Paryphe zusammen. Während die jonische Tracht zunächst zur Belebung des Frauenbildes beiträgt, erstarren die Körper am Ende unter den immer reicher und aufwendiger werdenden Gewändern. Bei den nackten Kouroi wird dagegen das funktionale Zusammenspiel der Glieder immer besser begriffen. Der Körperbau wird durch Asymmetrien aufgelockert, die an der Wende vom 6. zum 5. Jh. das für die archaische Plastik verbindliche Gesetz der Frontalität aufheben und das Ende der Epoche ankündigen.[21]

Von den antiken Autoren werden zwar die Werke der bildenden Kunst gerühmt und gefeiert, persönliche Nachrichten über die Künstler, die Auskunft über ihren sozialen Status und ihre Stellung in der Gesellschaft geben, sind dagegen, zumal für die Frühzeit, sehr dürftig. Die Bildhauer,[22] die im Altertum nicht von den einfachen Steinmetzen unterschieden werden, zählen wie die übrigen bildenden Künstler, aber auch die Dichter[23] zum sozialen Stand der Handwerker. In der Künstlerhierarchie steht der Bildhauer hinter dem Maler zurück, da seine Arbeit mit größerem Kraftaufwand verbunden ist. Handwerkliche Berufe werden von Sklaven und freien Bürgern ausgeübt. Die manuelle handwerkliche Tätigkeit, die in der homerischen Welt noch ganz gering bewertet, erst von Hesiod positiv gewürdigt wird, wird in archaischer Zeit in den Agrarstaaten nicht sonderlich geschätzt, hat aber in den Handelsmetropolen einen hohen Stellenwert. Nach den spärlichen literarischen Quellen ist für die Handwerker ein gesichertes und ausreichendes Einkommen zu erschließen. Mit dem Aufkommen der künstlerisch gestalteten Großplastik im 7. Jh. festigt sich der soziale Status der Bildhauer. Aus der Masse der Bildhauer ragen die großen Meister heraus, die Werkstattbetriebe mit vielen Mitarbeitern einrichten. Die führenden Bildhauer und Töpfer können sich aufwendige statuarische Weihgeschenke leisten.[24] Von der geachteten Stellung der Künstler in der Gesellschaft zeugen die Weihinschriften, in denen die Bildhauer von Anfang an ihre Signaturen neben die Namen der meist adeligen Stifter setzen.[25] Im stolzen Bewußtsein der eigenen künstlerischen Leistung rühmen die Bildhauer ihr Werk als „περικαλλὲς ἄγαλμα", stellen ihre „Selbstbildnisse" als Votive in den Heiligtümern auf. Die hohe, über die Grenzen der Heimat herausragende Wertschätzung der großen Meister zeigt sich nicht zuletzt an den wichtigen auswärtigen Aufträgen für bedeutende Kultbilder und Votive.

[20] Für die das Knochengerüst des Körpers und des Kopfs bedeckenden Gewebeschichten aus Fleisch, Sehnen und Muskeln einschließlich der Haut als Schutzhülle sind in der archäologischen Fachsprache der von den Kunsthistorikern übernommene Begriff „Inkarnat", der tatsächlich nur die Hautfarbe, den Teint, meint, und der davon abgeleitete Begriff „Karnat" (von lat. caro = Fleisch) gebräuchlich. Da beide Begriffe sachlich unrichtig sind, letzterer im normalen Sprachgebrauch nicht verständlich und lexikalisch nicht faßbar ist (Jucker, Gnomon 56, 1984, 353 A. 1), werden hier die das Skelett bedeckenden Gewebeschichten einschließlich der Epidermis mit dem zutreffenden, medizinisch korrekten Begriff „Integument" (von lat. integumentum = bedeckende Hülle) bezeichnet, der ... Krafft, Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod (1963) 38. S. Laser, ArchHom S (1983) 51–3) nicht allein die Haut sondern alle Gewebepartien umfaßt.

[21] Morgan, Hesp 38, 1969, 205–12.

[22] Schweitzer, Zur Kunst der Antike I 11–40. Ch. Karusos, Perikalles Agalma, in: G. Pfohl (Hrsg.), Inschriften der Griechen (1972) 85–152. H. Philipp, Tektonon Daidala (1968) 70–102; 113. F. Canciani, ArchHom N 2 (1984) 70–9. E. Kluwe, Das Verhältnis von Persönlichkeit und Gesellschaft im Spiegel der attischen Geschichte und Kunst der 2. Hälfte des 6. und der 1. Hälfte des 5. Jh. v. u. Z. (Diss. II Maschinenschr. 1980) 181–94. A. Burford, Künstler und Handwerker in Griechenland ...

[24] Scheibler, MüJb 3. Ser. 30, 1979, 7–30 Abb. 1–11.

[25] S. 84 A. 6.

1. LEITFORMEN

Lit.: S. 74

Wie alle Schöpfungen der archaischen Kunst ist die Plastik nicht um ihrer selbst willen geschaffen worden, sondern hat in ihren vielfältigen Erscheinungsformen als Kultbild, Votiv- und Grabskulptur oder als Bauschmuck der Tempel von der religiösen Pflicht bestimmte Aufgaben im Kult der Götter und der Toten zu erfüllen, auch wenn Motive des persönlichen und politischen Geltungsbedürfnisses als bestimmende Faktoren für die Aufstellung eines Bildwerkes im Heiligtum und in der Nekropole im Hintergrund stehen.[1] In der griechischen Sprache wird die kultische Funktion der Plastik deutlich zum Ausdruck gebracht.[2] Die Statue wird in der Regel

[1] E. Buschor, Vom Sinn der griech. Standbilder (1942; 1977[2]). K. Schefold, Griech. Kunst als religiöses Phänomen (1959). Marwitz, AuA 11, 1962, 55–61. Ridgway, Hesp 40, 1971, 336–56.

[2] H. Bloesch, Agalma (1943). (Walter, Anz- ... losofia 1962, 161–71. H. Philipp, Tektonon Daidala (1968) 103–8. Karousos (s. u. A. 6). F. Canciani, ArchHom N 2 (1984) 84–7. Kolossos: Beneviste, RevPhil 3. Sér. 6, 1932, 118–35. Roux, REA 62, 1960, 5–40. Servais, AntCl 34, 1965, 144–74. KarakatsanisSAK bes. 13–35. Xoanon: S. 6 A. 3–4. S. 99 A. 53. – Römische Begriffe für Statue: R. Daut, Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer (1975). ... Gnomon 53, 1981, 355–63).

als Agalma (ἄγαλμα) bezeichnet. Der Begriff Agalma meint ursprünglich jeden Gegenstand, der Bewunderung erregt und den Besitzer erfreut, so auch die Weihgeschenke für die Götter, unter denen die kostbaren Statuenvotive herausragen, für die daher seit archaischer Zeit die Bezeichnung Agalmata gebräuchlich wird. Zu den Agalmata gehören auch die Kultbilder, die aber zumeist nach dem ursprünglichen Material und seiner Bearbeitung Xoana (ξόανα) genannt werden. Ein Götterbild wird nach seiner menschlichen Gestalt in Inschriften gelegentlich auch als ἄνδρας bezeichnet. Der Begriff Kolossos (κολοσσός) für Statuen ist in archaischer Zeit noch wertfrei und wird erst in hellenistischer Zeit ausschließlich für weit überlebensgroße Bildwerke verwandt.

Im Mittelpunkt des bildhauerischen Schaffens steht die im 7. Jh. neu geschaffene Großplastik, die die Leitbildtypen der Epoche prägt. Die monumentale Statue hat einen festen Platz im Heiligtum oder in der Nekropole, an dem sie auf der Basis aufgerichtet wird[3]. Die frühen Basen sind einfache Quaderblöcke. Im Laufe des 6. Jh. werden erhöhte, zwei- bis dreifach abgetreppte Stufenbasen üblich. An den Quaderbasen werden gelegentlich figürliche Reliefs angebracht.[4] Als Weihgeschenkträger für Votivstatuen in Heiligtümern werden seit hocharchaischer Zeit hohe Pfeiler oder Säulen immer beliebter, die wie bei dem Sphinx-Monument der Naxier in Delphi (Taf. 8,6) bis über 10 m Höhe erreichen können. Die Statuenbasis, die eine doppelte Funktion erfüllt, ist in erster Linie die aus statischen Gründen notwendige Stütze der Statue, gleichzeitig hebt sie das Bildwerk aus der realen Umwelt heraus und versetzt es in eine erhöhte Sphäre, stellt das Götterbild über den Menschen, bringt das Votiv der Gottheit näher, distanziert den heroisierten Toten von den Lebenden. Durch die feste Verankerung in der Basis nimmt die monumentale Statue eine aufrechte Position ein, und die Front der Figur wird als Hauptansichtsseite festgelegt (S. 79).

Bei hoch aufgestellten Votiv- und Grabstatuen, bei kolossalen Bildwerken und vor allem bei der in der Gebälk- und Giebelzone der riesigen Steintempel angebrachten Bauplastik (S. 113) stellen sich für den Betrachter die einzelnen Teile einer Skulptur mit zunehmender Entfernung vom Auge zumal in der Unteransicht stark verkürzt dar.[5] Die archaischen Bildhauer versuchen das Problem der perspektivischen Verkürzung, sofern sie überhaupt darauf reagieren, noch mit ganz einfachen Mitteln zu lösen, indem sie die Köpfe und Augen im proportionalen Verhältnis zur Gesamtstatue etwas größer bilden und leicht nach unten richten.

Die Aufstellung eines Bildwerks im Heiligtum oder in der Nekropole wird in der Weihinschrift begründet, die anfangs in die Statue selbst eingeritzt wird, später an der Basis angebracht wird.[6] Das Grabepigramm stellt zunächst den Verstorbenen

[3] H. Bulle, Griech. Statuenbasen (1898). RaubitschekDed. Jacob-FelschEGS. (Ridgway, AJA 76, 1972, 335). Walter-Karydi, AntK 23, 1980, 3–12 Taf. 1–2. Dies.: Stele (...

[5] Stucchi, ASAtene 30–32, 1952–54, 23–73 Abb. 1–27.

[6] IGB. Ch. Karouzos, Perikalles Agalma, in:

vor.[7] Wie bei Gebet und Opfer nimmt der Mensch durch die Aufstellung eines Votivs im Heiligtum Kontakt zu einer Gottheit auf, die in der Weihinschrift als Empfänger der Spende genannt wird. Die Votivstatue wird in der Regel nicht zum Dank für eine erwiesene Wohltat oder mit der Bitte um eine Gabe gestiftet, sondern stellt nur die Kommunikation zwischen Gott und Mensch her. Die Weihinschrift identifiziert die Votivstatue als Bild des Gottes oder des Stifters, die in den figürlichen Typen nur schwer zu unterscheiden sind. Die dargestellten Personen werden in den rundplastischen Bildwerken im wörtlichen Sinn verkörpert und stellen sich daher häufig in der Ich-Form vor. Die Stifter der aufwendigen Statuenanatheme gehören überwiegend zu den begüterten adeligen Familien, stammen aber auch aus den einfachen Volksschichten der Handwerker oder Fischer. Bei vielen Votivstatuen wird neben dem Namen des Stifters der Bildhauer genannt, der den Auftrag ausgeführt hat.

Die Kleinplastik in Bronze, Ton, Holz und Elfenbein schließt sich in den repräsentativen statuarischen Typen an die monumentale Skulptur an, bildet aber auch eigene Gestalten, die die große Kunst nicht versucht. Die in großen Handwerksbetrieben hergestellten Statuetten stehen im künstlerischen Anspruch nicht hinter der Großplastik zurück, geben natürlich wegen der geringen Dimensionen die detaillierte Formsprache der Vorbilder etwas summarisch vereinfacht wieder. Während alle Figuren aus Bronze, Holz und Elfenbein individuelle, gelegentlich von Meistern der Großplastik geschaffene Schöpfungen von zumeist hohem künstlerischen Rang sind, werden die in Matrizen hergestellten Terrakotten immer neu abgeformt und bilden breit gefächerte Stammbäume nach den Urmodellen. Anders als die stärker ortsgebundenen Monumentalstatuen werden die kleinformatigen Statuetten, vor allem die Terrakotten, weit gehandelt und nicht selten in Heiligtümern fern ab von ihren Herstellungszentren geweiht. Die Votivfiguren haben durch ihre weite Verbreitung wesentlich dazu beigetragen, daß die in den einzelnen Kunstlandschaften geprägten Bildtypen schon bald in der ganzen griechischen Welt bekannt werden. Im Gegensatz zur Großplastik sind die kleinformatigen Votivfiguren nicht an einen festen Platz gebunden, der die Ansicht bestimmt, sondern werden frei beweglich in den Heiligtümern aufgestellt oder dienen als Grabbeigaben der Toten. Wie in der geometrischen Epoche ist die Kleinplastik auch in archaischer Zeit häufig mit Geräten verbunden. Als Geräteschmuck sind häufig laufende oder liegende Figuren anzutreffen, bei denen das Profil zur Hauptansicht wird (S. 98). Da das bildhauerische Schaffen in einigen bedeutenden Kunstzentren wegen der großen Lücken im Denkmälerbestand der monumentalen Skulpturen oft nur in der getreuen Spiegelung der zumeist in kontinuierlichen Serien erhaltenen Votivfiguren aus Bronze und Ton zu verfolgen ist, werden diese als notwendige Ergänzung für die Rekonstruktion der

schek, Gnomon 34, 1962, 225–31). Guar-

Pfohl (Hrsg.), Inschriften der Griechen (1972). Künstlersignaturen: S. 83 A. 25.

Gesamtentwicklung der archaischen Plastik systematisch in die Untersuchung einbezogen.

Die archaische Plastik stellt den Menschen, dessen Bild zu dem der Gottheit erhöht wird, zeitlos im jugendlichen Alter dar. Der Mann zeigt sich unverhüllt in heroischer Nacktheit, die Frauen sind züchtig bekleidet. Im Gegensatz zu den athletischen Jünglingen sind die Körper der Frauen weicher gerundet. Die Köpfe der Männer und Frauen sind anfangs zum Verwechseln ähnlich, werden erst im Laufe des 6. Jh. durch die Haarfrisuren unterschieden.[8] Der archaischen Kunst ist die spezifische Charakterisierung des Kindes noch fremd, das ausnahmslos als verkleinerter Erwachsener auftritt.[9] Bei den Votivstatuen namentlich genannter Stifter und bei den Grabstatuen der Verstorbenen wird die Wiedergabe individueller Gesichtszüge nicht angestrebt sondern bewußt vermieden. Während die Standbilder der Götter und Menschen zunächst in Haltung, Gesten und Gebärden[10] identisch sind, halten die Götter später Attribute in den Händen, die ihren Wirkungsraum andeuten.

Zentrales Thema der archaischen Plastik ist der nackte, stehende Mann, der schon in der reifdädalischen Epoche des mittleren 7. Jh. in die gerade entstehende monumentale Großplastik aufgenommen wird und von Anfang an im Bild des Jünglings in der vollen Blüte des Lebens seinen für die gesamte archaische Epoche repräsentativen Typus erhält.[11] Die frontal gerichteten Jünglinge stellen die Beine in dynamischer Schrittstellung auseinander, das linke Bein tritt vor, das rechte ist zum Ausgleich nach hinten zurückgesetzt. Die Arme hängen eng am Körper herab, die seitlich an die Schenkel gepreßten Hände sind zu Fäusten geballt, die die potentielle Kraft der Männer andeuten.[12] Der von den geometrischen Lanzenschwingern (Taf. 4,3–6) zunächst noch übernommene Gürtel (Taf. 8,4; 9,4–5) wird schon bald weggelassen. Als Zeichen des jugendlichen Alters sind die Männer bartlos.[13] Der

[8] Hofmann, Jahrbücher f. class. Philologie Suppl. 26, 1901, 171–212 Taf. 1–3. J. Fink, Die Haartrachten der Griechen in der 1. Hälfte des 1. Jt. v. Chr. (Diss. 1938). Rumpf: Symbola Coloniensia I. Kroll (1949) 85–99. Darsow, MdI 3, 1950, bes. 122–8. S. Marinatos, ArchHom I B (1967).

[9] H. Rühfel, Das Kind in der griech. Kunst (1984) 31–82.

[10] E. Brandt, Gruß und Gebet (1965). G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griech. Kunst (1965). Brommer, JdI 101, 1986, 37–53.

[11] DeonnaA. Löwy, AM 50, 1925, 28–36. H. Koch, Apollon und „Apollines" (1930). (Lippold, Gnomon 7, 1931, 504). G. Krahmer, 28. HallWPr (1931) bes. 46–55. Grace, AJA 46, 1942, 341–59. K. A. Pfeiff, Apollon (1943). L. Curtius, Interpretationen von sechs griech. Bildwerken (1947) 11–36. BuschorFrJ. (Richter, Gnomon 23, 1951, 101) ... 15, 1957, 134–47. RichterK. (Hoffmann, AJA 65, 1961, 319). KarusosA. Richter, Altertum 17, 1971, 11–21. R. Anthes, Affinity and Difference between Egyptian and Greek Sculpture and Thought in the Seventh and Sixth Centuries B. C. (Proceedings American Philosoph. Soc. 107, 1963-1-) 60–81. Ridgway, AJA 70, 1966, 68. Zinserling, Eirene 13, 1975, 19–33. Ducat, BCH 100, 1976, 239–51. SteubenKK. E. Kluwe, Das Verhältnis von Persönlichkeit und Gesellschaft im Spiegel der attischen Geschichte und Kunst der 2. Hälfte des 6. und der 1. Hälfte des 5. Jh. v. u. Z. (Diss. II. Maschinenschr. 1980) 158–69. Davis, JEA 67, 1981, 61–81. KleemannFB. KarakatsanisSAK. Proportionen: A. 19.

[12] χεὶρ ἄαπτος, Hom. Il. XI 169. XIII 49–50. Vgl.: H. Meyer, Medeia und die Peliaden (1980) 11.

zum Lächeln verzogene Mund bringt die Daseinsfreude der Jünglinge zum Ausdruck.[14] Das reiche Haar fällt in langen Perllocken tief auf den Rücken, seit spätarchaischer Zeit werden schlichte Kurzhaarfrisuren bevorzugt.[15] Auf die bei den frühen Jünglingen noch übliche Angabe der Pubes (Taf. 9,5) wird danach lange Zeit verzichtet, seit dem ausgehenden 6. Jh. sind die Schamhaare modisch ausrasiert (Taf. 20,5).[16]

Die nackte Jünglingsstatue wird als Weihgeschenk im Heiligtum aufgestellt oder als Denkmal auf einem Grab aufgerichtet. Die Grabstatue stellt den heroisierten Toten dar. Nackte Jünglingsvotive werden Göttern und Göttinnen geweiht, sind jedoch in Apollon-Heiligtümern wie im Ptoion (S. 314) und vor allem auf Delos (S. 179) besonders zahlreich vertreten und weisen auf enge Beziehungen zum Bild des jugendlichen Gottes hin, stellen aber gleichermaßen Götter und Stifter dar, die in den göttlichen Dienst treten. Die entscheidenden Hinweise auf die Deutung als Gott oder Stifter bieten in der Regel die Weihinschriften,[17] seltener spezifisch göttliche Attribute wie der Bogen in der Hand des Apoll.[18] Bei den komplexen Wesenszügen der nackten Jünglingsbilder ist an Stelle der früher gebräuchlichen, stark einengenden Bezeichnung „Apollines" der umfassende Begriff „Kouroi", Jünglinge, vorzuziehen.

Bei den Kouroi ist die Ähnlichkeit mit ägyptischen Statuen nicht zu übersehen. Der statuarische Typus schließt sich in den Grundzügen – frontale Haltung, gesenkte Arme mit geballter Faust, Beine in Schrittstellung – an ägyptische Bildwerke an. Die Schrittstellung der ägyptischen und griechischen Statuen ist aber in wesentlichen Punkten differenziert. Die monumentalen ägyptischen Bildwerke werden aus technischen Gründen in der Regel durch einen Rückenpfeiler, der allerdings in der Kleinplastik fehlt, abgestützt und stellen daher das rückwärtige rechte Bein fast gerade auf den Boden, setzen dafür das linke Bein weit nach vorn. Die griechischen Kouroi stehen dagegen ohne Stütze frei auf den Beinen, die in symmetrischer Schrittstellung gleichmäßig nach vorn und hinten ausgreifen. Der entscheidende Unterschied zwischen dem ägyptischen und griechischen Menschenbild ist aber nicht formaler sondern inhaltlicher Natur. In Ägypten und im Orient sind Götter, Herrscher und Angehörige der Oberschicht würdevoll bekleidet, nackt werden nur Personen in niedriger oder unterlegener Stellung, Diener, Sklaven oder besiegte Gegner, dargestellt. Nach den griechischen Leitbildvorstellungen des καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνήρ, die von dem Ideal des sich in der Palästra frei von einengenden Hüllen im agonalen Wettkampf übenden Jünglings geprägt sind, verkörpern die Kouroi dagegen Götter und freie Bürger, die sich im stolzen Bewußtsein der Schönheit des männlichen Körpers in heroischer Nacktheit zeigen.

Die Entstehung der monumentalen, frei stehenden Kourosstatue, die von den in

[14] Taylor, BMetrM N. S. 10, 1951/52, 217–32. H. Kenner, Weinen und Lachen in der griech. Kunst ...

[15] A. 8.

[16] KarusosA. 72–83.

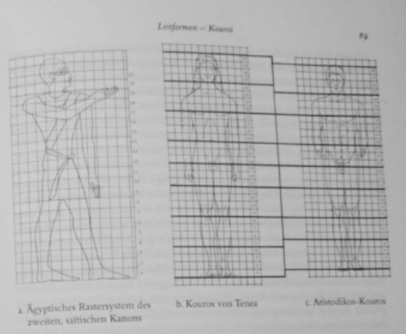
[17] A. 6.

[18] ... S. 116 A. 44.

den Fußgelenken sehr dünnen und zerbrechlichen Beinen getragen wird, ist untrennbar mit der Erschließung des hervorragenden lokalen Marmors als Arbeitsmaterial verbunden, der alle Voraussetzungen bietet, die Statik des menschlichen Körpers adäquat im Bildwerk zu realisieren (S. 5). Das griechische Kourosbild ist daher von den naxischen Bildhauern auf den Kykladen geschaffen worden, die ihren Marmor zuerst für die Herstellung großformatiger Skulpturen verwendet haben (S. 151). Wie die Entstehung der monumentalen Kourosstatue steht auch ihre spätere Übernahme durch die übrigen Bildhauerschulen in unmittelbarem Zusammenhang mit den am Ort verfügbaren lokalen Steinmaterialien. In den marmorreichen Gebieten, vor allem auf den Kykladen, in Attika und im griechischen Osten, sind die Kouroi in großer Zahl vertreten, auf der marmorarmen Peloponnes sind dagegen nur ganz wenige Kouroi zumeist noch aus importiertem Marmor geschaffen worden. Die nur mit dem lokalen Kalkstein arbeitenden kretischen Bildhauer haben überhaupt keine Kourosstatuen hergestellt.

Der monumentale Kouros zeichnet sich von Anfang an durch die enorme Sicherheit der Gestaltung aus, die auf der Anwendung des ägyptischen Proportionskanons für den menschlichen Körper durch die griechischen Bildhauer beruht (Abb. 4 a–b).[19] Die ägyptischen Bildhauer projizieren die vier Seiten des menschlichen Körpers nach einem genau festgelegten Maßsystem in ein in den kubischen Block eingeritztes Rasternetz (Abb. 4 a). Der Modulus des Rasters ist die Handbreite der dargestellten Figur, die einem Drittel der Fußlänge entspricht. Mit dem Regierungsantritt der saïtischen Dynastie (664–526) vollzieht sich in der ägyptischen Plastik ein grundlegender Wandel. Der alte Kanon wird durch ein neues Proportionssystem abgelöst, das den menschlichen Körper von den Fußsohlen bis zu den Augen in 21 Handbreiteneinheiten oder 7 Fuß Höhe einteilt, während für die Schädeldecke noch 1¼ Handbreiteneinheiten hinzukommen. Die Gesamthöhe der Figur ergibt mit 22¼ Einheiten ein ungerades Maß. Die Distanz vom Boden bis zu dem durch den niedrigsten Punkt der Gürtung angezeigten Hüfteinschnitt beträgt 12 Moduli oder 4 Fuß. Die Beine werden durch die gewinkelten Kniegelenke in zwei gleiche Hälften von je 2 Fuß unterteilt. Die Höhe des Kopfes entspricht der Fußlänge. Für die Gestaltung des Rumpfes tritt das Fußmaß, das oberhalb der Gürtung keine markanten Punkte berührt, ganz hinter dem Grundmodulus der Handbreite zurück, der hier die Proportionsverhältnisse regelt. Bei den ungeraden Maßverhältnissen von 22¼ Moduli läßt sich die Gesamthöhe des Körpers im Rasternetz zwar nicht exakt halbieren, die Hälfte wird aber ziemlich genau durch die obere Markierungslinie des 12. Modulus über Bodenhöhe angezeigt, die die vom Schurz verborgene Scham

[19] A. 11. Diod. I 98,5–9. Schrift des Erzgießers Pollis über Proportionen: S. 300 A. 11–2. Iversen, JEA 54, 1968, 215–8. Ahrens, ÖJh 49, 1968–71 Beibl. 115–32 Abb. 1–12. Ders., Archäographie 3, 1974, 7–19. C. [...] ler-Mooser, Ausgewählte Künstleranekdoten (Diss. 1969) 136–42; 174. E. Guralnick, Kouroi and the Egyptian Canon (Diss. 1970). Dies., AJA 82, 1978, 461–72. Dies., AJA 89, 1985 [...]



a. Ägyptisches Rastersystem des zweiten, saïtischen Kanons

b. Kouros von Tenea

c. Aristodikos-Kouros

Abb. 4 a–c. Proportionssysteme ägyptischer und archaisch-griechischer Skulpturen

schneidet. Der ägyptische Kanon stellt für die Bildhauer ein absolut verbindliches Darstellungssystem für die Gestaltung des menschlichen Körpers dar, das die Proportionsverhältnisse für alle in der Zeit geschaffenen Bildwerke von vornherein genau festlegt. So wird das Rastersystem für die ägyptischen Bildhauer zu einer handwerklich-technischen Zwangsjacke, die ihre künstlerische Freiheit unterdrückt und zur formelhaften Erstarrung der ägyptischen Plastik der Spätzeit führt.

Der Einfluß des ägyptischen Kanons auf die frühen Kouroi ist nicht zu übersehen. Im Gegensatz zu ihren griechischen Vorläufern, den stark überlängten spät- und subgeometrischen Lanzenschwingern (Taf. 3,6; 4,3–4), orientieren sich die Proportionen der Kouroi wie bei den ägyptischen Vorbildern am natürlichen Wuchs des Menschen. Bei dem trümmerhaften Zustand der dädalischen Kouroi ist allerdings nicht festzustellen, ob die griechischen Bildhauer den ägyptischen Kanon direkt angewandt haben. Mit Sicherheit haben die Griechen, deren ausgeprägter Sinn für klar überschaubare Maßverhältnisse sich in allen Bereichen der bildenden Kunst feststellen läßt, schon bald die entscheidenden Nachteile des auf ungeraden Zahlenverhältnissen beruhenden ägyptischen Kanons erkannt und entwickeln in hocharchaischer Zeit ein eigenes, ganz variables Proportionssystem. Die Grundeinheit für das Maßsystem einer Statue ist ihre individuelle Fußlänge, die dem Vierfachen der Hand-, genau gesehen der Handrückenbreite, entspricht, die wie beim ägyptischen Kanon [...] Der entscheidende Vorteil des archaisch-grie-

ist in Umkehrung des Schemas der Oberschenkel vertikal gestellt, der Unterschenkel parallel zum Boden ausgerichtet. Etwas freier bewegt sind die gewinkelten Arme. Der Bildhauer strebt nicht nach objektiver Wiedergabe der einzelnen Körperteile, sondern will dem Betrachter die kraftvolle Bewegung durch die Wechselsichtigkeit und das Knielaufschema auf einen Blick anschaulich machen. Später werden die Beine der Laufenden natürlich gestreckt, der Körper richtet sich stärker auf. In spätarchaischer Zeit wird das Darstellungsprinzip der Wechselansicht bei den Eilenden und den jetzt neu hinzukommenden, in vorgebeugter Angriffsstellung ausschreitenden Göttern und Heroen (Taf. 16,2; 27,4; 39,7) allmählich aufgegeben. Die Bewegung entwickelt sich zwar weiter in einer Bildebene, Kopf und Rumpf drehen sich aber nun wie die Beine ins Profil, die Seitenansicht wird zur Hauptansicht. Die monumentalen Athletenstatuen des späten 6. Jh. sind zuerst ganz konservativ auf die Frontalansicht ausgerichtet.[49] Die Andeutung der sportlichen Tätigkeit beschränkt sich auf die Bewegung der hoch erhobenen Arme, die Diskos oder Speer halten, und eine leichte Drehung des Rumpfes und wohl auch des Kopfes gegen die Körperachse. Frei bewegt sind dagegen die kleinformatigen Bronzevotive der Athleten, die mit vorgebeugtem Körper zum Lauf antreten oder weit zurückgeneigt den Diskos schwingen.

Über die sichtbare Welt der Menschen herrschen die ewigen Götter, die die Schicksale der Sterblichen lenken und bestimmen.[50] Die griechischen Götter haben eine lange Vorgeschichte. Viele Götter sind seit alters her in Griechenland zu Hause und wurden schon von der Urbevölkerung verehrt. Mit den im 2. Jt. in die südliche Balkanhalbinsel eindringenden jonischen und dorischen Stämmen wandern die Götter der Heimat mit; andere werden aus dem Orient übernommen. Die alten und neuen Götter werden im Laufe der Zeiten assimiliert und finden in einer neu begründeten Gemeinschaft zusammen. Als erste haben die beiden großen epischen Dichter Homer und Hesiod die Welt der Götter in einer mustergültigen Ordnung vorgestellt, die von den späteren Dichtern zwar im einzelnen modifiziert wird, aber im wesentlichen für alle nachfolgenden Generationen verbindlich bleibt. Die ganz individuell charakterisierten Götter leben in einer hierarchisch abgestuften Gemeinschaft zusammen, die sich in ihrem Aufbau an der menschlichen Gesellschaft orientiert. Jeder Gott hat seinen fest umrissenen Herrschaftsbereich und Wirkungsraum. Die obersten Ränge der Hierarchie nehmen die zwölf olympischen Götter ein, zu denen sich zahlreiche mehr oder minder bedeutende Gottheiten hinzugesellen. Während einige der großen Götter im religiösen Leben der Griechen nur eine untergeordnete Rolle spielen, werden andere, weniger bedeutende Gottheiten hoch geschätzt und treten im Kult stark hervor.

[49] S. 259 A. 35.

[50] L. Sechan, P. Lévêque, Les Grandes Divinités de la Grèce (1966). SimonGG. (Metzger Gnomon 43, 1971, ... 787–96). W. Burkert, Griech. Religion in der arch. und klass. Epoche (1977). Ch. R. Long, The ... Roman Art

Die Gestalten der griechischen Götter werden durch die bildende Kunst anschaulich gemacht, die im Verein mit der Dichtkunst eine komplexe Vorstellung der Götterwelt bietet. Während sich die erzählenden Darstellungen der Malerei und Reliefplastik (S. 117) ganz eng an die mythologischen Erzählungen anlehnen und die Taten und das Zusammenleben der Götter ausführlich schildern, sind in der archaischen Votivplastik, die sich an den kultischen Gepflogenheiten in den Heiligtümern orientiert und daher andere Schwerpunkte setzt, einige Götter nicht vertreten.

Die frühen Kultbilder der griechischen Götter sind bis in die homerische Zeit zumeist natürlich gewachsene Baumstämme oder Holzbohlen, die angeblich vom Himmel gefallen waren oder im Wasser treibend aufgefunden wurden und durch die Gründungslegenden der Heiligtümer konsekriert wurden.[51] Die weit unterlebensgroßen Holzkultbilder, die einen Tempel als Haus erhalten, werden aus Scheu vor dem Göttlichen von Menschenhand nur wenig angetastet und bewahren weitgehend ihre ursprüngliche anikonische Gestalt (S. 29).[52] Die Bildschnitzer beschränken sich zunächst auf eine einfache Glättung des Holzstammes, nach der die Kultbilder aus Holz aber auch aus anderen Materialien später üblicher Weise Xoana genannt werden.[53] Die rohen fetischartigen Kultidole werden gewaschen, feierlich in Gewänder eingehüllt und reich mit Schmuck behängt. Erst mit der Entstehung der griechischen Großplastik in der dädalischen Epoche des 7. Jh. nehmen die Kultbilder menschliche Formen an. Altehrwürdige Xoana wie die Athena Polias in Athen, die Hera von Samos und die ephesische Artemis werden durch das Herausmodellieren der Köpfe, Arme und Beine sowie die Ummantelung des Körpers mit getriebenen Goldblechen anthropomorph ausgestaltet.[54]

Die in archaischer Zeit neu geschaffenen Götterbilder nehmen vollends menschliche Gestalt an. Für die geschützt in der Cella aufgestellten Kultbilder bleibt Holz das bevorzugte Arbeitsmaterial, das jetzt mit anderen Werkstoffen kombiniert wird.[55] Die Körper werden in Gewänder aus Bronze- oder Goldblech eingehüllt, Kopf, Arme und Beine sind aus Marmor oder Elfenbein gearbeitet. Besonders kostbar sind die Goldelfenbeinstatuen (Taf. 34,5–6).[56] Während die Tempel, in denen die Götter wohnen, durch die im 7. Jh. einsetzende Steinbauweise allmählich riesige Dimensionen erreichen, nehmen die archaischen Kultbilder zwar auch monumentale Formen an, doch bleibt für sie die menschliche Größe das Richtmaß, das nur in wenigen Fällen überschritten wird (Taf. 15,7). Zu den Tempelkultbildern kommen seit der dädalischen Epoche frei in den Heiligtümern aufgestellte Votivstatuen von

[51] RE Suppl. V 490–505 (Müller). RAC XI 659–773 (Funke). F. Willemsen, Frühe griech. Kultbilder (Diss. 1939). RomanoEGCI.

[52] Clem. Alex. protrept. IV 40.

[53] RE IX A 2140–9 (Gross). EAA VII 1236. Bennett, AJA 21, 1917, 8–21. Rumpf, AA 1936, 60. Caputo, MonAnt 37, 1938, 660–78. ... 1982, 570–3). RomanoEGCI. bes. 351–64. Dies., Expedition 24, 1982 (3) 3–13 Abb. 1–13. Holz: S. 6 A. 3. Begriffe für Statuen allgem.: S. 83 A. 2.

[54] Athena: S. 242 A. 20–1. – Hera: S. 357 A. 69. – Artemis: S. 298 A. 14.

[55] S. 7 A. 5–6.

[56] S. ... A. 53.

Göttern aus Stein und Bronze hinzu, die nicht selten kolossale Formate erreichen (Taf. 9,7).[57] Die repräsentativen Götterbilder werden fast immer in ruhender Haltung dargestellt: die männlichen Götter stehen oder sitzen auf Thronen, für die Frauen wird die würdige Sitzhaltung bevorzugt.[58] Während die konservativen Tempelkultbilder ihrer Heiligkeit entsprechend die geschlossene Haltung bewahren, sind im 6. Jh. unter den im Freien aufgestellten Votivstatuen auch Götter anzutreffen, die in raumgreifender Angriffshaltung ihre Macht demonstrieren. Alle thronenden Götter sind in lange Gewänder gehüllt. Nach den menschlichen Leitbildvorstellungen der archaischen Zeit sind die stehenden Göttinnen mit Ausnahme der aus dem Orient eingewanderten Fruchtbarkeitsgottheiten[59] wie die Frauen züchtig bekleidet, dagegen zeigen sich die Götter wie die Männer meist unverhüllt, tragen erst in spätarchaischer Zeit gelegentlich ein Himation. Als Zeichen ihrer hohen Stellung werden die Götter beider Generationen der Olympier in archaischer Zeit in der Regel bärtig wiedergegeben.[60] Die Bildwerke der Götter und Menschen sind lange Zeit in Haltung, Tracht und Gesten identisch und daher im Typus nur schwer voneinander zu trennen. Erst allmählich nehmen die Götterstatuen durch die Ausstattung mit charakteristischen Attributen wie Waffen und Szepter oder die ihnen beigesellten heiligen Tiere individuelle, unverwechselbare Züge an.

Zeus, der Vater der Götter und Menschen, herrscht im weiten Gefilde des Himmels und wird bis in das späte 6. Jh. im Freien, in heiligen Hainen und auf hochaufragenden Bergen, verehrt, erhält selbst in seinem zentralen Heiligtum in Olympia erst in klassischer Zeit einen eigenen Tempel.[61] Die archaischen Bildwerke des Zeus sind geprägt von der Vorstellung des unbehausten Himmelsgottes, der in weiter Schrittstellung vordringt, mit dem erhobenen rechten Arm den Blitz[62] schwingt und in der weit vorgestreckten linken Hand den Adler hält (Taf. 39,7).[63] Die Angriffshaltung des blitzschwingenden Zeus, die an die geometrischen Lanzenschwinger (Taf. 3–4) anknüpft, ist keine spontane Aktion, sondern eine universelle Geste, die seine Herrschaft über Himmel und Erde, Götter und Menschen zum Ausdruck bringt. Der Adler, der König der Vögel, weist gleichermaßen auf die hohe Stellung und auf den Wirkungsraum seines Herrn hin. Die Darstellungen des blitzschwingenden Himmelsgottes setzen sich zwar bis in die erste Hälfte des 5. Jh. fort, aber mit den im späten 6. Jh. geschaffenen Bildwerken des ruhig stehenden oder thronenden Zeus, der in ein langes Himation gehüllt ist und sich auf sein Szepter stützt, kündigt sich bereits die neue klassische Sicht des Göttervaters an (Taf. 14,5). Hera,

[57] S. 151 A. 5; 15.
[58] JungTSG. S. 96 A. 40.
[59] S. 96 A. 38–9.
[60] S. 93 A. 25.
[61] RE Suppl. XV 994–1481 (Schwabl, Schindler, Simon). A. B. Cook, Zeus – A Study in Ancient Religion I–III (1914–40). H. – Hel-sen, Zeus – …

[62] P. Jacobsthal, Der Blitz in der orient. und griech. Kunst (1906).
[63] Karusos, Delt 13, 1930/31, 41–104. Kunze, AuA 2, 1946, 95–113. Schwabacher, AntK 5, 1962, 9–17. Kopcke, MüJb 3. Sev. 27, 1976, 16–22. Marwitz, AntK 22, 1979, 72–81. Wün-…

die Schwester und Gemahlin des Zeus, ist die Göttin der Ehe, die die Rechte der Frauen schützt und über das ganze weibliche Leben wacht.[64] Für die Schutzgöttin des abgeschlossenen häuslichen Bereichs werden die ältesten und größten Tempel errichtet. Die ruhig stehende, zumeist aber thronende Göttin (Taf. 15,7) ist reich gekleidet und trägt als Zeichen ihrer Würde einen hohen Polos auf dem Haupt. Poseidon, der Bruder des Zeus, der über das Meer herrscht, wird schon früh in küstennahen Heiligtümern wie in Sounion und Isthmia verehrt.[65] Darstellungen des stehenden oder weit ausschreitenden Meergottes, der als Zeichen seiner Herrschaft den Dreizack hält, sind nur von Vasenbildern und Münzen bekannt, fehlen dagegen in der Votivplastik.

Besonders volkstümlich ist die mütterliche Erdgöttin Demeter, die der Natur die Fruchtbarkeit schenkt und den Ackerbau schützt.[66] Bei den überaus zahlreichen Tonvotiven der thronenden Göttin werden die mütterlichen Züge durch reife Körperformen hervorgehoben. Die Votivfiguren der sitzenden Kourotrophos, die Kinder auf dem Schoß hält, stellen die olympische Demeter, aber auch die uralte, ihr im Wesen eng verwandte Erdmutter Gaia dar.[67] Zu den alten griechischen Naturgöttinnen gesellt sich vor allem in den ostgriechischen Heiligtümern die orientalische Erd- und Göttermutter Kybele hinzu, die als Herrin der Tiere den Löwen mit sich führt.[68] Vom Bild ihrer Mutter Demeter kaum zu unterscheiden sind die Votivfiguren der Kore, die als Persephone[69] an der Seite des Hades,[70] des finsteren Bruders des Zeus, in der Unterwelt herrscht. Von der kultischen Verehrung der chthonischen Unterweltsgötter zeugen zahlreiche Tonfiguren von Frauen, die ihnen Schweine als Opfer darbringen.[71]

Unter den jüngeren olympischen Göttern zeichnet sich die aus dem Haupt des Zeus entsprungene jungfräuliche Tochter Pallas Athena, die ihren Hauptkultort in Athen hat, durch ihr vielseitiges Wesen aus.[72] Als wehrhafte Schirmherrin der Städte ist sie mit Speer, Schild, Helm und ihrer besonderen Schutzwehr, der Aigis,[73] auf der im späten 6. Jh. die Gorgonenmaske angebracht wird, gerüstet. In den Standbildern der waffenschwingenden Athena, den frühen, mit geschlossenen Beinen stehenden Palladien (Taf. 19,5; 27,3) und den daran anknüpfenden Promachostypen in Ausfallstellung (Taf. 27,4) tritt der streitbare Charakter der Göttin stark hervor (S. 305). In spätarchaischer Zeit steht Athena wie ihr Vater auch in ruhiger Haltung und stützt

[64] EAA III 1144–7 (Homann-Wedeking).
[65] RE XXII A 446–557 (Wüst). EAA VI 405–8 (Vlad Borelli).
[66] EAA III 62–6 (Arias). RAC III 682–94 (Opelt). F. Muthmann, Mutter und Quelle (1975) passim.
[67] T. Hadzisteliou-Price, Kourotrophos (1978). (Simon, Gnomon 53, 1981, 217).
[68] F. Naumann, Die Ikonographie der Ky-…

[69] G. Zuntz, Persephone (1971).
[70] EAA III 1081 (Arias).
[71] M. Sguaitamatti, L'Offrante de Porcelet dans la Coroplathie Géléenne (1984).
[72] EAA I 758–65 (de Franciscis). LIMC II 955–1110 (Demargne). Yalouris, MusHelv 7, 1950, 19–101. NiemeyerP. Kenner, ÖJh 51, 1976/77, 107–40.
[73] EAA III 237. FlorenGorg. passim. Gorgo-…

sich auf den Speer. In den altehrwürdigen Sitzbildern der Athena Polias wird der friedliche Wesenszug der Göttin betont, die das Handwerk, die Wissenschaft und die Künste schützt. Der heilige Vogel der weisen Göttin ist die Eule. Die göttlichen Zwillinge, Apoll und Artemis, werden nach den männlichen und weiblichen Leitbildtypen der archaischen Plastik als Kouros und Kore dargestellt, sind von den Menschen nur durch ihre Attribute zu unterscheiden. Der jugendliche Apoll, der das Übel abwehrt und die Menschen heilt, mit seinen Pfeilen aber auch Krankheit und Tod bringt, hält als Zeichen seiner ambivalenten Macht den Ölbaumzweig und den Bogen in den Händen (Taf. 28,4).[74] Als Orakelgott, der seine Hauptkultorte auf der Insel Delos, seiner Geburtsstätte, und in Delphi hat, führt Apoll die Menschen zur Erkenntnis und waltet über die soziale und politische Ordnung. Artemis, die ursprünglich eine allmächtige Naturgottheit war, wird unter Einengung ihres Wirkungsbereichs allmählich zur jungfräulichen Göttin der Jagd.[75] Während in den Darstellungen der Göttin als Potnia Theron ihre einstige urwüchsige Kraft noch anklingt, führt die Jagdgöttin später den Bogen und hält einen Hirsch im Arm (Taf. 16,7). Weit verbreitet ist der Kult der Aphrodite, der Göttin der sinnlichen Liebe und der weiblichen Schönheit.[76] Die figürlichen Darstellungen der stehenden oder thronenden Liebesgöttin sind zumeist nur durch ihren heiligen Vogel, die Taube, zu identifizieren. Beliebt im Olymp und unter den Menschen ist der listenreiche Hermes, der als schneller Götterbote Flügelschuhe und Petasos trägt und das Kerykeion,[77] den Heroldsstab, in der Hand hält.[78] In der archaischen Votivplastik herrschen vor allem in ländlichen Heiligtümern die Darstellungen des Hermes Kriophoros vor, der als bärtiger Hirtengott einen Widder trägt und mit einem kurzen Chiton bekleidet ist (Taf. 14,4).[79] Zu Ehren des Götterboten, der die Reisenden sicher geleitet und die Wege bewacht, werden seit dem späten 6. Jh. an den Straßen Hermenpfeiler aufgerichtet (S. 261). Dionysos,[80] der Gott des Weines, der als Zeichen seiner fremden Herkunft von einem Panther begleitet wird (Taf. 34,4) oder dessen Fell trägt, sitzt auf einem Hocker und hält den Kantharos in der Hand, erscheint aber auch als dämonischer Maskengott,[81] der die Menschen zur Raserei führt und alte Ordnungen durchbricht. Die beiden einzigen Söhne des Zeus und der Hera, der männermordende Kriegsgott Ares[82] und der hinkende Schmiedegott He-

[74] EAA I 463–73 (de Franciscis). LIMC II 183–464 (Lambrinudakis, Bruneau, Palagia, Daumas, Kokkorou-Alewras, Mathiopoulou-Tomaritou). DeonnaA. K. A. Pfeiff, Apollon (1943). Kouroi: S. 87.

[75] EAA I 689–96 (Arias). LIMC II 618–855 (Kahil, Icard). G. Bruns, Die Jägerin Artemis (Diss. 1929).

[76] LIMC II 2–176 (Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deissmann).

[77] Crome, AM 63/64, 1938/39, 117–26 Taf. 17–20. Hornbostel ...

[78] EAA IV 2–10 (Sichtermann). P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der att. Vasenmalerei (1965) passim.

[79] EAA V 246. M. A. Veyries, Les Figures Criophores (1884).

[80] EAA III 112–4 (Homann-Wedeking). LIMC III 414–514 (Gasparri).

[81] Wrede, AM 53, 1928, 66–95 Beil. 21–8 Taf. 1–4.

[82] EAA I 603–8 (Orlandini). LIMC II 479–581 (Bruneau). I. Beck, Ares in Vasenmalerei.

phaistos,[83] tauchen in der archaischen Bildkunst nur in Versammlungen der Olympier auf.

In der archaischen Plastik treten einige Gottheiten, die in den mythischen Erzählungen kaum Beachtung finden, stark hervor. Eine bedeutende Rolle spielt Nike, die Personifikation des Sieges, die den Menschen den Sieg nicht nur im Krieg, sondern auch im agonalen Wettkampf von den olympischen Göttern, vor allem von Zeus und Athena, überbringt.[84] Als Tempel-Akroter (Taf. 21,5) und als Votivstatue (Taf. 29,4) kündet sie von der Sieg verleihenden Macht der Olympier, als Schmuck der Bronzedreifüße weist sie den Stifter als Wettkampfsieger aus. Der schnelle Flug der Götterbotin, die als Zeichen des Sieges einen Kranz oder einen Palmzweig in den Händen hält, wird durch die mächtigen Sichelflügel und das Knielaufschema zum Ausdruck gebracht. Mächtige Naturgöttinnen wie Artemis oder Kybele werden in dem aus dem Orient übernommenen Typus der Potnia Theron dargestellt, die als Zeichen ihrer urwüchsigen Kraft wilde Tiere bändigt (Taf. 14,1; 17,1; 30,1).[85] Als Herr der Tiere treten gleichermaßen Götter und Heroen auf.

Im Zwischenbereich von Göttern und Menschen sind die Heroen, Söhne der Götter mit sterblichen Frauen oder mythische Helden der Vorzeit, angesiedelt, deren Taten in den erzählenden Darstellungen der Reliefplastik gefeiert werden.[86] Die erste Stelle unter den griechischen Heroen nimmt Herakles ein, der Sohn des Zeus und der thebanischen Königin Alkmene.[87] Ganz ähnlich wie sein Vater Zeus demonstriert Herakles in der Votivplastik seine überlegene Stärke durch die kräftig ausgreifende Bewegung der Beine und durch die drohend erhobenen Hände, die seine Angriffswaffen, Keule und Bogen, halten (Taf. 16,2). Nach der Einführung der Demokratie in Athen tritt seit dem späten 6. Jh. der neue Nationalheros Theseus in der attischen Votivplastik in den Vordergrund (Taf. 22,3).[88] Unter den Tonvotiven vertreten ist auch die von Zeus in Gestalt eines Stieres entführte Europa.[89]

Wie in geometrischer Zeit überwiegen in den Heiligtümern unter den zumeist kleinformatigen Tiervotiven aus Bronze und Ton, die den Göttern stellvertretend für reale Gaben geweiht werden, die Opfertiere.[90] Die Rinder, die größten und wichtigsten landwirtschaftlichen Nutztiere, sind weiterhin die stattlichsten Speise-

[83] F. Brommer, Hephaistos (1978).

[84] A. 48; 135. C. Isler-Kerényi, Nike – Der Typus der laufenden Flügelfrau in arch. Zeit (1969). (Palma, ArchCl 23, 1971, 157–60).

[85] E. Spartz, Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der minoisch-myk. und frühgriech. Kunst (Diss. 1962). U.-M. Lux, Beiträge zur Darstellung des „Herrn der Tiere" im griech., etrusk. und röm. Bereich vom 8. Jh. v. Chr. an (Diss. 1962). Ch. Christou, Potnia Theron (1968).

[86] S. 117 A. 136.

[87] RE Suppl. XV 137–96 (Prinz). EAA III 178–90 (Sichtermann). B. Schweitzer, Herakles (1922). F. Brommer, Herakles I–II (1979–84). S. 117 A. 139.

[88] EAA VII 746–52 (Paribeni). F. Brommer, Theseus (1982). S. 117 A. 142.

[89] E. Zahn, Europa und der Stier (1983) bes. 58.

[90] O. Keller, Die antike Tierwelt I–II (1909–1913). G. M. A. Richter, Animals in Greek Sculpture (1930). C. Blümel, Tierplastik (1939). W. Richter, ArchHom II H (1968) 32–87. Jessen: Mansel'e Armağan (Mél. Mansel 1974) 619–35. Schmaltz: Zur frühen Mensch-Tier-Symbiose (Kolloquien zur allgem. und vergleichenden Archäologie 4, 1983)

opfertiere für die Götter.[91] An Stelle der teuren Rinder werden in archaischer Zeit in verstärktem Maße kleinere Haustiere, Ziegen und Schafe, zudem Jagdwild, Hirsche,[92] Eber und Hasen, geopfert. Unter den Weihgaben sind auch die heiligen Tiere der Götter, zumeist Vögel, zahlreich vertreten. Mit den Pferden weiht der ritterliche Adel seine vornehmsten Haustiere, die in der Antike nicht zur Arbeit benutzt werden, sondern als Gespann- und Reittiere für Wettkampf, Jagd und Krieg dienen, den Göttern zum Geschenk.[93] Als Gespannführer oder Reiter[94] stellen sich die Adeligen selbst in den Dienst der Götter. Während in geometrischer Zeit der Aufzug im Viergespann üblich ist (Taf. 4,6; 5,5), gehen jetzt die aufwendigen freiplastischen Viergespanne, die ganz verloren sind und nur aus den in Vorderansicht wiedergegebenen Gespannen der Götter im Bildschmuck der Tempel zu rekonstruieren sind,[95] stark zurück. Im 6. Jh. bevorzugt der Adel als repräsentative Selbstdarstellung das monumentale Reiterstandbild, das eine Schöpfung der attischen Kunst ist (S. 277 Taf. 22,2; 22,5). In Athen werden Reiterstandbilder auch als Grabstatuen aufgestellt. Anders als bei den Menschen stehen bei dem langgestreckten Körperbau der Tiere Vorder- und Seitenansicht gleichermaßen im Blickpunkt, wie die wechselnde Anbringung der Weihinschrift an Front- oder Langseite der Basis verdeutlicht. Reiter und Pferde durchbrechen zudem kühn das Gesetz der Frontalität, indem sie die Köpfe zumeist schräg zur Seite drehen.

Zu den Votiven der heimischen Tiere kommen fremde Raubtiere hinzu. Das Bild des Löwen, der in historischer Zeit in Griechenland nicht mehr verbreitet war, wird aus der orientalischen Kunst übernommen.[96] Die früh- und hocharchaischen Löwenstatuen schließen im Körperbau und Kopftypus an späthethitische (Taf. 7,4), assyrische (Taf. 14,3) und ägyptische (Taf. 33,4) Vorbilder an. Erst in spätarchaischer Zeit entsteht ein eigentümlich griechisches Löwenbild, das die orientalische, graphisch-ornamentale Stilisierung der Gesichter und Mähnen allmählich abstreift und sich im Körperbau an die domestizierten heimischen Raubtiere, die Hunde, anschließt. Die Löwen liegen flach auf dem Bauch, hocken hoch aufgerichtet auf den Hinterbeinen oder ducken sich mit ausgestreckten Vorderbeinen zum Sprung. Die

[91] Maaß, MüJb 3. Ser. 29, 1978, 7–30 Abb. 1–21. B. Schmaltz, Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (1980). S. 32 A. 25.

[92] F. Brein, Der Hirsch in der griech. Frühzeit (1969). (Herrmann, BJB 173, 1973, 526–30).

[93] S. D. Markman, The Horse in Greek Art (1943). Buchholz, v. Wangenheim, AA 1984, 237–62 (Flügelpferde). Schilbach, AM 99, 1984, 5–15. S. 32 A. 24.

[94] H. v. Roques de Maumont, Antike Reiterstandbilder (1958). (Eckstein, Gnomon 31, 1959, 360). J. K. Anderson, Ancient Greek Horsemanship (1961). Alföldi: Gestalt und Geschichte (Festschr. K. Schefold ...) ... Wiesner, ArchHom I F (1968) 110–36. Kluwe (A. 11) 169–74. S. 107 A. 110.

[95] G. Hafner, Viergespanne in Vorderansicht (Diss. 1938).

[96] Cahn, MusHelv 7, 1950, 185–99. Erlenmeyer, AntK 1, 1958, 53–68. Dörig, AM 76, 1961, 67–80. GabelmannLöwenb. (Boardman, Gnomon 39, 1967, 99. Herrmann, Gymnasium 74, 1967, 482). Nizette-Godfroid, AntCl 41, 1972, 5–48 Taf. 1–21. HölscherBAT. (Borchhardt, AnzAW 29, 1976, 228–31). Strocka, AA 1977, 481–512 Abb. 1–42. MüllerLuM. (Hölscher, Gnomon 52, 1980, 646–51. Mertens-Horn ... Billot, RA ...

majestätische Ruhelage und die drohende Angriffshaltung, die in den Kampfgruppen der Tempel zur siegreichen Aktion erweitert wird (S. 117 Abb. 6–8, Taf. 24,2), drücken gleichermaßen die Macht des Löwen aus, die er als König der Tiere über seinen Herrschaftsbereich ausübt, die aber auch eine existentielle Bedrohung für den Menschen bedeutet. Monumentale Löwenbilder werden als Akrotere und Giebelfiguren an den Dächern der Tempel angebracht, als Weihgeschenke in die Heiligtümer gestiftet oder als Grabstatuen in den Nekropolen aufgestellt. Auch unter den kleinformatigen Bronzevotiven sind die Löwen, die zumeist mit Geräten verbunden sind, zahlreich vertreten. Die mächtigen Löwen schützen als dämonische Wächter den heiligen Bezirk der Götter mit seinen Einrichtungen und die Gräber der Toten. In ihrer Funktion als Wächter stellen sich die Löwen in den Dienst der Götter, die als Herren der Tiere[97] die zügellose, Verderben bringende Kraft der Raubtiere bändigen und nach ihrem Willen lenken. Durch die Unterwerfung der Löwen demonstrieren die Götter ihre eigene Macht, die auch der gewaltigen Kraft der stärksten Raubtiere überlegen ist. In den ostgriechischen Heiligtümern ist der König der Tiere ein besonders beliebtes Weihgeschenk, da der Löwe als Herrschaftszeichen der persischen Großkönige in der Kunst des benachbarten Orients auch den hohen sozialen Rang der Stifter zum Ausdruck bringt. An den Tempeldächern tritt an die Stelle der Löwen gelegentlich der Panther als weiteres fremdes Raubtier.[98]

Die tierischen und tierisch-menschlichen Mischwesen haben ihre Wurzeln in einer urtümlichen Vorstellungswelt.[99] Die griechischen Fabelwesen, die teils aus dem Sagenkreis der Urbevölkerung stammen, teils aus dem Orient übernommen worden sind, sind ursprünglich isolierte dämonische Ungeheuer, denen niemand widerstehen kann. In den Erzählungen und bildlichen Darstellungen des Mythos werden die Mischwesen seit dem 8. Jh. in einen bestimmten Bereich eingeordnet und erhalten einen Heros als Gegner, der sie mit göttlicher Hilfe bezwingt und ihrer Macht beraubt.[100] Die rundplastischen Mischwesen, die die Tempeldächer bekrönen, in Heiligtümern und Nekropolen aufgestellt werden oder an den Göttern geweihten Geräten angebracht sind, haben dagegen ihre ursprüngliche Kraft ungebrochen bewahrt. Wie die fremden Raubtiere, Löwe und Panther, schützen sie als apotropäische Wächter den ihnen zugewiesenen kultischen oder sepulkralen Bereich und verkünden gleichzeitig die Macht der Götter, denen sie sich unterordnen. Die beiden schon aus geometrischer Zeit bekannten, nur als Gerätschmuck verwendeten Mischwesen, Kentaur[101] und Minotauros,[102] sind indigene Schöpfungen. Autochthon ist auch die Gorgo, die bei Homer noch als körperloses Kopfgespenst, das

[97] S. 103 A. 85.

[98] MüllerLuM. passim. A. Fernum, Der Panther in der frühen griech. Vasenmalerei (Diss. 1977).

[99] MüllerLuM. F. Canciani, ArchHom II N 2 (1984) 63–70.

[100] ...

[101] ... Baur, Centaurs in Ancient Art (1912). Buschor, AJA 38, 1934, 128–32. FittschenUBS. 88–128. B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst vom 10. bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr. (1976). Kentauromachie: S. 117 A. 141.

[102] EAA V 104. Schweitzer: Charites (Festschr. ... 1957) 173–81.

der dädalischen Epoche ohne Nachfolger geblieben sind und daher nur lokale Bedeutung haben, ist die Entwicklung des Grabreliefs im 6. Jh. wesentlich von der attischen Kunst geprägt worden (S. 281).[119] Die im frühen 6. Jh. in Athen geschaffene, frei auf den Gräbern aufgerichtete Grabstele (Taf. 25,1–4) wird zum festen Bestandteil der Sepulkralkunst in ganz Griechenland. Die schlank aufragenden, sich nach oben leicht verjüngenden, relativ dünnen Reliefplatten streben bis in das mittlere 6. Jh. immer höhere Formate an, die in spätarchaischer Zeit wieder zurückgehen. Die hocharchaischen Grabstelen werden von breit ausladenden Cavettokapitellen bekrönt, auf denen zumeist Sphingen hocken, die den Kopf zur Seite, dem Betrachter zuwenden (Taf. 22,4). An die Stelle der Sphingen treten manchmal Löwen (Taf. 14,3), Gorgonen oder Sirenen. Die Mischwesen und fremden Raubtiere sind apotropäische Wächter der Gräber und gleichzeitig Todesdämonen, die auf das unabwendbare Schicksal aller Lebenden hinweisen.[120] Bei den im Format reduzierten spätarchaischen Stelen werden die von Akroteren bekrönten Cavettokapitelle in der Regel durch schlichte Palmetten ersetzt. In Attika werden die schlanken Stelen nur auf den Gräbern der Männer aufgestellt. In dem von einer Leiste gerahmten, hochrechteckigen Bildfeld der Grabstele wird der Verstorbene zumeist in voller Lebensgröße als Silhouettenfigur in ganz flachem Relief wiedergegeben. Die Darstellungen der heroisierten Toten schließen sich unmittelbar an die ruhig stehenden Statuentypen der Rundplastik an, deren Seitenansichten in das Relief übertragen werden. Der Verstorbene zeigt sich meist unverhüllt. Im Unterschied zu den Grabkouroi halten die nackten Jünglinge auf den Stelen meist Sportgeräte in den Händen, die sie den männlichen Idealvorstellungen entsprechend als Athleten charakterisieren. Im Laufe der zweiten Hälfte des 6. Jh. werden die bildlichen Darstellungen der Stelen stärker differenziert. Der Verstorbene trägt ein Himation oder tritt als voll gerüsteter, bärtiger Krieger auf. Ein Jagdhund gesellt sich zu seinem Herrn hinzu (Taf. 29,2). Zwei zur gleichen Zeit gestorbene, in einem Grab bestattete Personen stehen auf der Grabstele nebeneinander (Taf. 25,3). Zu den Stelen kommen breitflächige Grabreliefs mit Darstellungen agierender Krieger (Taf. 25,5) oder des auf einem Thron sitzenden Toten (Taf. 29,3) hinzu. Auf den Gräbern der Frauen werden erst in spätarchaischer Zeit Grabreliefs aufgestellt, die aber relativ selten bleiben. Auf den Inseln werden die schlanken Grabstelen auch für die Frauengräber übernom-

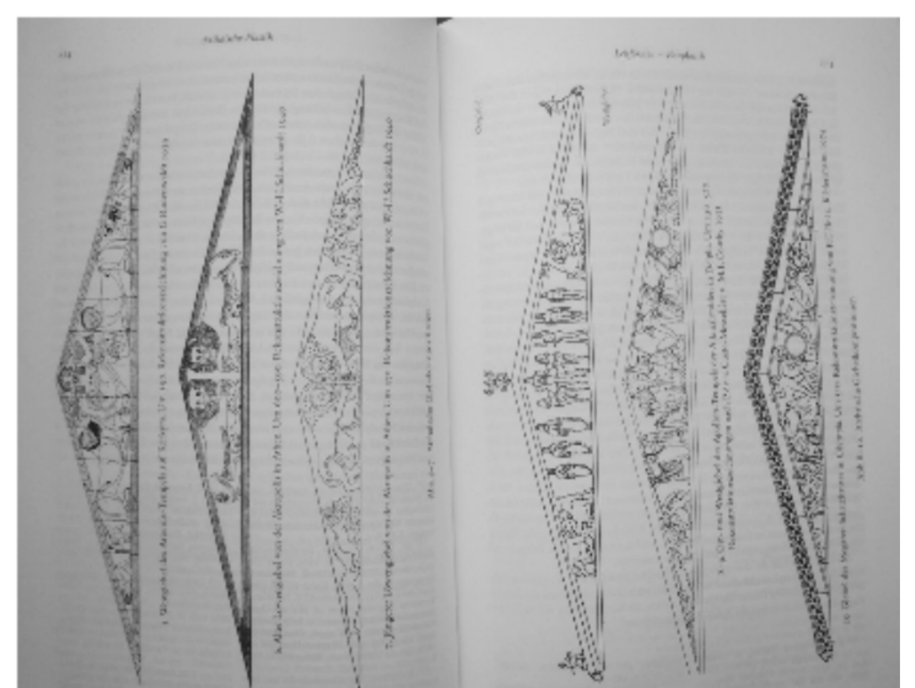
[119] RE III A 2307–20 (Möbius). P. Gardner, Sculptured Tombs of Hellas (1896). F. Studniczka, Die griech. Kunst an Kriegergräbern (1915). C. Watzinger, Die griech. Grabstele und der Orient (Geneathlon W. Schmidt – Tübinger Beitr. zur Altertumswiss. 5, 1929, 141–67). E. v. Hall, Over den Oorsprong van de Griekse Grafstele (1942). (Lippold, PhW 64, 1944, 223–30). E. F. Prins de Jong, Griekse Grafreliefs (1947). Weickert: Festgabe A. v. Salis (MusHelv 8, 1951) ... bes. 31–42. BergerBA. (Hornbostel, GGA 226, 1974, 49–95). Ch. W. Clairmont, Gravestone and Epigram (1970). (Bousquet, RA 1971, 349. Hiller, Gnomon 47, 1975, 587–97). Daux, BCH 96, 1972, 503–66. HillerJG. Langenfaß-VudurogluMP. Neumann: Wort und Bild (1977) 219–35. Maaskant-Kleibrink, BABesch 57, 1982, 12–8 Abb. 1–19. SchmaltzGG (Kurtz, JHS 105, 1985, 231. Stupperich, BJb ...

men, die die Verstorbenen ruhig stehend im Typus der Koren zeigen. In Attika werden dagegen nach dem Vorbild der Weihreliefs für die Frauengräber quadratische Reliefs bevorzugt, auf denen die heroisierten Toten würdig thronen. Während in Athen am Ende des 6. Jh. die aufwendigen Grabdenkmäler durch ein Grabluxusgesetz verboten werden, setzt sich die Reihe der Grabreliefs im übrigen Griechenland kontinuierlich bis in die klassische Zeit fort.

Die monumentalen Weihreliefs aus Stein, deren dädalische Vorläufer die kleinen Pinakes aus Ton, Holz und Elfenbein sind, setzen nur wenig später als die figürlich verzierten Grabstelen in der mittleren hocharchaischen Periode ein.[121] Die frühe Entwicklung des Weihreliefs ist wesentlich von Athen (S. 290) und der Kykladeninsel Paros (S. 170) bestimmt worden, die den lokalen Marmor als Arbeitsmaterial benutzen. Im Gegensatz zu dem einheitlichen Typus der schlank aufragenden, in eine Basis eingelassenen Grabstelen mit dem hochrechteckigen Flachreliefbild des in der Profilansicht stehenden, fast lebensgroßen Toten sind die Weihreliefs in den Dimensionen erheblich kleiner und weniger gebunden in den Formen. Die in der Plattenstärke ganz unterschiedlichen Weihreliefs haben keine Basen, sondern werden mit der glatten Unterseite auf einer eingeebneten Fläche im Heiligtum oder auf den Stufen des Tempels aufgestellt, gelegentlich mit einer rauh gepickten Standplatte in den Boden eingelassen oder vor einer Wand befestigt. Die gedrungenen Weihreliefs, die von glatten Profilleisten gerahmt, zum Teil von flachen Giebeln bekrönt werden, haben quadratische oder querrechteckige Formate, die von den Bildthemen bestimmt werden. Die Votivreliefs werden in erster Linie den jeweiligen Herren der Heiligtümer wie der Stadtgöttin Athena auf der Akropolis (Taf. 26,2) aber auch weniger bedeutenden Göttern geweiht. Bevorzugte Empfänger von Weihreliefs sind zudem im Freien verehrte Naturgottheiten wie die Nymphen (Taf. 33,6) und die Chariten (Taf. 26,3). Zentrales Thema der Weihreliefs ist die Epiphanie der Götter, denen das Votiv dargebracht wird. Die Götter, die allein oder im Kultverein auftreten, werden nach dem Vorbild der Votivstatuen überwiegend ruhig stehend oder würdig thronend dargestellt. Bei einer Reihe früher Weihreliefs erscheinen die noch weitgehend rundplastisch gebildeten Götter unmittelbar in der Frontalansicht (Taf. 33,6). Die Frontalansicht wird später nur bei den Votiven der aus dem Orient eingewanderten Göttermutter Kybele beibehalten, die in einem Naiskos thront.[122] Neben den Weihreliefs mit den repräsentativen Frontaldarstellungen der Götter ist von Anfang an eine zweite Votivgattung erzählenden Charakters vertreten, die die Götter analog zu den Grabstelen im flachen Relief von der Seite zeigt. Dem feierlichen Charakter der Weihreliefs entsprechend herrschen als Bildthemen stille Begegnungen (Taf. 11,2) oder festliche Aufzüge der Götter vor. Athena demonstriert ihre

[121] HausmannGW. Marwitz, AuA 11, 1962, 55–61. Langenfaß-VudurogluMP passim. NeumannPGW. (Clairmont, BJb 181, 1981, 617–20. Paul, DLZ 102, 1981, 1101–3). E. ... of the 6[th] and 5[th] Cent. b. C. (1977). (Freyer-Schauenburg, Gymnasium 86, 1979, 478. Schefold, MusHelv 36, 1979, 185). FuchsSG 501–41 Abb. 582–633.

[122] S. 101 A. 68.



(Taf. 27,5) und besiegt menschliche Unholde und bösartige Tiere. Unter den übrigen Heroen ragt Perseus heraus, der mit Hilfe der Athena die Medusa enthauptet (Taf. 38,2).[143] Von den Themen aus der mythischen Vergangenheit überwiegen die Darstellungen aus dem troischen Sagenkreis (Abb. 5 Taf. 12,2). Hinzu kommt eine bunte Fülle von Bildern aus anderen Sagenbereichen.

In den von Triglyphen gerahmten Metopen, aber auch in den von Wasserspeiern unterbrochenen Simenfriesen und sogar in den einheitlichen Bildfeldern der Giebel werden bis in die hocharchaische Zeit isolierte Bildthemen aus verschiedenen Mythenkreisen parataktisch aneinandergereiht. Die Personen sind zumeist in losen Zweifigurengruppen verbunden, die sich nur mit den ausgestreckten Armen überschneiden. Die bewegten, gelegentlich auch die stehenden Figuren breiten sich nach dem Prinzip der Wechselansichtigkeit in isolierten Raumschichten großflächig und auf einen Blick überschaubar vor dem Bildgrund aus: die Beine sind im Profil wiedergegeben, Oberkörper und Kopf sind frontal gerichtet (S. 97). In spätarchaischer Zeit werden in den geschlossenen Giebelfeldern (S. 244 Abb. 8–10) und an den vier Seiten der kontinuierlich umlaufenden Friese der jonischen Schatzhäuser (Taf. 12) einheitliche Szenen aus einem bestimmten Mythos dargestellt. Auch bei den isolierten Metopenbildern werden zyklische Sagenthemen bevorzugt. An dem Schatzhaus der Athener in Delphi aus dem Ende des 6. Jh. sind schließlich die Metopenfolgen an den vier Seiten des Bauwerks jeweils den Taten eines Heros vorbehalten (S. 247). Die Beziehungen von zwei oder mehreren Personen zueinander werden in den Reliefs jetzt in einer übergreifenden Bildkomposition zum Ausdruck gebracht, die die Figuren zu gemeinsam handelnden Gruppen zusammenschließt. Die Akteure rücken enger zusammen, wenden sich zur direkten Kontaktnahme einander zu und drehen die sich überschneidenden Körper ins Profil. Die korrespondierende Haltung der Körper wird durch das Wechselspiel von Bewegung und Gegenbewegung bestimmt, die immer lebhafter werden. Am Ende der Epoche durchbrechen die heftig agierenden Personen das bis dahin gültige, streng orthogonal ausgerichtete Darstellungssystem, wenden sich ins Dreiviertelprofil und scheinen mit den verkürzt wiedergegebenen, sich rundenden Körpern in den Reliefgrund einzudringen.

Das Bildprogramm des erzählenden Reliefschmucks der griechischen Tempel hat einen paradeigmatischen Charakter. Das trifft in erster Linie für die Kämpfe der Götter gegen die Giganten und die der Heroen gegen die Kentauren, Amazonen und andere dämonische Mischwesen, Raubtiere und menschliche Frevler zu. Götter und Heroen stellen durch die Vernichtung ihrer Gegner, die sich gegen göttliches und menschliches Recht auflehnen, die gefährdete Weltordnung wieder her. Die beispielhaften Taten der Götter und Heroen sollen den Menschen als sittliche Norm für das eigene Handeln im öffentlichen und privaten Leben dienen. Seit dem späten 6. Jh. werden die Themen des Mythos vor allem in der jungen attischen Demokratie aktualisiert und auf die politische

des Lokalheros Theseus gegen seine Gegner werden die Erfolge der Stadt gegen ihre politischen Widersacher verherrlicht (S. 247).

Beliebte Weihgeschenke für die Heiligtümer sind in archaischer Zeit reich mit rundplastischen Figuren und Reliefs geschmückte Bronzegeräte, die im 7. Jh. in den Gerättypen und im Bildschmuck stark von der orientalischen Kunst beeinflußt sind. Wie in der geometrischen Epoche erhalten die Gewinner der Wettkampfspiele monumentale Dreifüße als Siegespreis, die sie den Göttern weihen. An den orientalisierenden Kesseln sind apotropäische Greifen- und Löwenkopfprotomen angebracht (S. 234). Im 6. Jh. werden Löwen, Haustiere, Krieger, Amazonen, Niken, Zecher und Silene als Aufsatzfigur der Kessel bevorzugt (S. 223). Der Bildschmuck der getrennt gearbeiteten Stabdreifüße entspricht dem der Kessel, die Reliefs der fest montierten Dreifußbeine, die gegossen oder getrieben werden, zeigen erzählende Themen aus dem Mythos. Zu den Dreifüßen gesellen sich figürlich geschmückte Kratere (Taf. 40,1–2), Hydrien und Kannen als Votive hinzu.[144] Die Frauen weihen kostbare Spiegel, deren Griffe nackte (Taf. 18,9) oder bekleidete (Taf. 14,6) Mädchen bilden.[145] Als Dank für den siegreich bestandenen Kampf legen Krieger reliefverzierte Helme, Panzer und Schilde (S. 142; 235) in den Heiligtümern nieder.[146]

2. KRETA

Löwy, AM 50, 1925, 28–36. Rumpf, BJb 135, 1930, 74–83. E. Kunze, Kretische Bronzereliefs (1931). (Matz, Gnomon 9, 1933, 457–68). JenkinsDed. (Matz, Gnomon 13, 1937, 401–14). P. Demargne, La Crète Dédalique (1947). (Béquignon, JSav 1949, 38–55. Dunbabin, Gnomon 24, 1952, 191–7. Weinberg, AJA 55, 1951, 421–4). Homann-WedekingAGG bes. 98–115. J. Boardman, The Cretan Collection in Oxford (1961). (Platon, Gnomon 34, 1962, 500–7). Rizza, CronAStorArt 2, 1963, 5–49 Taf. 1–8. G. Rizza, V. Santa Maria Scrinari, Il Santuario sull' Acropoli di Gortina I (1968). (Schäfer, Gnomon 44, 1972, 185–95). Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jh. v. Chr. (Ausstellungskatalog Hamburg 1970). C. Davaras, Die Statue aus Astritsi (AntK Beih. 8, 1972). J. L. Clough, Untersuchungen zum Archaismus an kretischen Gefäßen und Kleinplastiken aus Ton und Bronze des 8. und frühen 7. Jhs. v. Chr. (Diss. 1972). Kontoleon: Pepragmena tou 3. Diethnous Kretologikou Synedriou I (1973) 134–53. I. u. T. Raubitschek: Wandlungen (Festschr. E. Homann-Wedeking 1975) 49–52. I. Beyer, Die Tempel von Dreros und Prinias A und die Chronologie der kretischen Kunst des 8. und 7. Jh. v. Chr. (1976). (Coldstream, AJA 85, 1981, 346. Hiller, BJb 182,

[144] E. Diehl, Die Hydria (1964). C. Rolley, Les Vases de l'Archaïsme Récent en Grande-Grèce (1982). K. Hitzl, Die Entstehung und Entwicklung des Volutenkraters (1982). (v. Bothmer, Gnomon 57, 1985, 66–71). Th. Weber, Bronzekannen (1983). C. Schauer, Figürlicher Henkelschmuck an arch. Bronzegefäßen geschlossener Form aus dem griech. und großgriech. Raum (Diss. 1982).

[145] E. Franck, Griech. Standspiegel mit

Handspiegel (Diss. 1967). Schaller, Stützfig. passim. CongdonCMAG. (Tölle-Kastenbein, Gnomon 54, 1982, 778–86. Ridgway, AJA 76, 1983, 279. Thomas, BJb 183, 1983, 787–90). Congdon, AJA 89, 1985, 511–5 Taf. 59. SchmidtGK. 64.

[146] A. Snodgras, Early Greek Armour and Weapons (1964). Ders., Wehr und Waffen im antiken Griechenland (1984). Kenfield III, OpRom 9, 1973, 149–56 Abb. 1–16. G. S. Korres, Ta meta Kephalon Krion Krane (1970). J. ... Early Cretan Armorers (1972). J.

1982, 621. Kranz, Gnomon 54, 1982, 770–7). Harrison, JWAG 36, 1977, 37–48. L. Adams, Orientalizing Sculpture in Soft Limestone (1978) 5–107 Taf. 1–21. BrookesCDDS. Lembesi: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 87–95 Taf. 25–30. Boardman: Pepragmena tou 4. Diethnous Kretologikou Synedriou (1980/81) 43–7. P. Blome, Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode (1982).

Nach den antiken Autoren ist die monumentale Plastik der Griechen von Daidalos[1] auf Kreta geschaffen worden.

In den Schriftquellen sind die wichtigsten Stationen seines Lebensweges festgehalten.[2] Daidalos, Sohn des Eupalamos (Metion) aus dem Geschlecht des Erechtheus, ist in Athen geboren; von ihm leitet der attische Demos Daidalidai seinen Namen ab.[3] Daidalos wird nach der Ermordung seines Neffen Talos[4] vom Areopag verurteilt und flieht nach Kreta zu König Minos, für den er das Labyrinth erbaut.[5] Auf der Flucht vor Minos kommt Daidalos zuletzt zu Kokalos nach Sizilien.[6]

Von Daidalos glaubte man später noch Werke zu erkennen:[7] auf Kreta den χορός für Ariadne,[8] sowie die Holzbilder der Athena in Knossos[9] und der Britomartis in Olous,[10] auf Delos ein Xoanon der Aphrodite,[11] in Griechenland Heraklesstatuen in Theben,[12] Korinth,[13] im elischen Pisa[14] und an der arkadisch-messenischen Grenze,[15] ein Holzbild im argivischen Heraion,[16] im boiotischen Lebadeia den Trophonios[17] und schließlich von seiner Reise nach Sizilien ein Xoanon in Omphake[18] und einen reliefgeschmückten Krater, angeblich ein Geschenk für Kokalos.[19]

Die Statuen des Daidalos werden in den mythischen Darstellungen der antiken Dichter des 5. Jh. als so lebendig empfunden, daß sie sehen und sprechen konnten.[20] Da sie sich zu bewegen schienen und fortzulaufen drohten, mußten sie gefesselt werden.[21] Die mythische Sicht der Werke wird seit dem 4. Jh. von der Kunstforschung rational interpretiert.[22] Danach schuf Daidalos als erster Statuen mit geöffne-

[1] RE IV 1994–2006 (1). ALBildK VIII 280 (1). EAA III 16. SQ 67–142. Rumpf 74–83. B. Schweitzer, Zur Kunst der Antike I (1963) 127–41. Homann-WedekingAGG. 42–8. Brommer, MdI 3, 1950, 80. Becatti, RM 60/61, 1953/54, 22–36. Rizza (1963) 5–25. H. Philipp, Tektonon Daidala (1968) 50–4. Dies.: Dädal. Kunst 5–13. V. L. Brüschweiler-Mooser, Ausgewählte Künstleranekdoten (Diss. 1969 ersch. 1973) 7–40. Davaras 41. F. Frontisi-Ducroux, Dédale (1975). (Königs-Philipp, Gnomon 51, 1979, 42–8). Corchia, MEFRA 93, 1981, 533–45. F. Canciani, ArchHom N 2 (1984) 72–5.

[2] SQ 74–98.

[3] SQ 88. RE IV 1993.

[4] S. 236 A. 2.

[5] Apollod. bibl. III 15,9. Plin. 36,85.

[6] A. 18.

[7] Paus. IX 40,3–4. SQ 99–118.

[8] Homer, Il. XVIII 590–3. Paus. XI 40,3 (danach Marmorrel.). SQ 110–5. Kunze 213. Vgl. geometr. Reigen: S. 61.

[9] Palladion d. Athena auf kret. M...

[10] Solin. Coll. rer. memorab. 11, 8, Mommsen. SQ 109.

[11] Paus. IX 40,3. Philoponus com. in Arist. de anima I 3 (p 406b 11) p. 114,35–115,5, Hayduck. Schweitzer a. O. 139. R. Lullies, Die Typen d. griech. Herme (1931) 41. Unterkörper pfeilerförmig.

[12] Paus. IX 11,4.

[13] Paus. II 4,5.

[14] Apollod. bibl. II 6,3. SQ 102.

[15] Paus. VIII 35,2.

[16] F. Willemsen, Frühe griech. Kultbilder (Diss. 1939) 13.

[17] Paus. IX 39,8; 40,3.

[18] Paus. VIII 46,2. S. 418 A. 2.

[19] Ch. Blinkenberg, K. F. Kinch, Lindos II (1941) 171 Nr. 2 XXVII.

[20] Eurip. Hek. 836–40 u. Schol. zu 838. SQ 119–24. Brüschweiler-Mooser a. O. 30–5 Test. Nr. 1–11.

[21] Plat. Men. 97 D. SQ 121. Brüschweiler-Mooser a. O. 35 Test. Nr. 12–4.

[22] Palaiphatos, de incred. 22. Schol. Plat ...

ten Augen und wichtiger noch mit getrennten Füßen in Schrittstellung im Gegensatz zu den mit geschlossenen Füßen stehenden Vorgängern.

Problematisch ist die Frage, ob Daidalos zu den mythischen Künstlern der Vorzeit zu rechnen ist oder unter die historischen Bildhauer des 7. Jh. eingereiht werden muß. Wenn die antiken Autoren den vornehmlich auf Kreta tätigen Daidalos als Schöpfer der griechischen Plastik feiern, so würdigen sie zu Recht den grundlegenden Beitrag zur Entstehung der Großplastik, den die Insel besonders für das frühe Frauenbild geleistet hat. Auf der anderen Seite wird bei den Bildwerken des Daidalos die Schrittstellung als das staunenswert Neuartige gerühmt, die den kretischen Statuen fremd ist und ganz offensichtlich an den auf den Kykladen geschaffenen, nackten Jünglingen, den Kouroi (S. 91), beobachtet worden ist. Die von namenlosen Bildhauern in verschiedenen griechischen Regionen geleisteten Schöpfungsakte, die gemeinsam zur Entstehung der griechischen Großplastik beigetragen haben, werden demnach mit der Tätigkeit einer einzigen, überragenden Persönlichkeit verbunden, für die die antiken Autoren den Namen des schon bei Homer[23] genannten, mythischen Universalkünstlers Daidalos gewählt haben, nach dem noch heute der Zeitraum des 7. Jh., in dem die griechischen Skulpturen monumentale Formen annehmen, dädalische Epoche genannt wird.

Eine förmliche Zunft der „Daidaliden" ist nicht überliefert.[24] Dipoinos und Skyllis aus Gortyn,[25] die Schüler des Daidalos genannt werden, sind sicher historisch, wenn auch die literarische Tradition über sie zum Teil legendenhafte Züge trägt. Sie werden an der Wende vom 7. zum 6. Jh. gearbeitet haben. Werke sind nur außerhalb Kretas, vor allem aus der Peloponnes bekannt. Die Gruppe von Apoll, Artemis, Herakles und Athena in Sikyon stellte wohl den Dreifußraub dar.[26] Die Dioskuren mit Frauen und Söhnen in Argos waren aus Ebenholz und Elfenbein.[27] In Sikyon stand noch eine Artemis Mounychia, in Tiryns ein Herakles,[28] in Kleonai eine Athena,[29] ein weiteres Bildwerk in Ambrakia.[30] Einen Herakles hat Kyros in Lydien erbeutet.[31] Eine späte Quelle berichtet von der Athena Lindia, einem Geschenk des Sesostris an Kleoboulos.[32] Arbeiten in Poros, dem kretischen Material, sind nicht überliefert, dagegen wird den Künstlern als ersten die Verwendung des parischen Marmors zugeschrieben,[33] was auf Einfluß der Kykladen hinweisen kann. Ganz unsicher sind Bronzewerke.[34]

Schüler des Dipoinos und Skyllis waren angeblich Tektaios und Angelion (S. 179). Klearchos
von Rhegion (S. 428) zudem Künstler aus Sparta (S. 215).

Nicht als Schüler des Daidalos bezeichnet wird der Kreter Cheirisophos, der das vergoldete Xo-
Das älteste Holzbild des
anon des Apoll in Tegea, daneben sein eigenes Bild in Stein arbeitete.[35]

[23] A. 8.

[24] Klein, AEM 5, 1881, 84–105.

[25] RE V 1159. III A 660. ALBildK IX 323. XXXI 127. EAA III 135. VII 370. SQ 321–7. Plin. 36,9–10. Paus. II 15,1. Schweitzer a. O. 137. Brommer a. O. 81. A. Griffin, Sikyon (1982) 112–5. Skyllis erinnert an d. kret. Zeus Skyllios. Zur Dat. d. Plin. vor Kyros in Ol. 50 vgl. A. 31.

[26] Plin. 36,9–10. Parke, Boardman, JHS 77, 1957, 279.

[27] Plin. 36,14. Paus. II 22,5. Clem. Al. Protr. ...

[29] Paus. II 15,1. Plin. 36,14.

[30] Plin. 36,14.

[31] Moses v. Chorene Hist. Arm. II 11 p. 103, Whiston (armen.). SQ 326.

[32] Kedren. Comp. hist. 564 p. 613 Migne (PG 121). SQ 327. Ch. Blinkenberg, L'Image d'Athena Lindia (DanskeSelskMeddel. I 2, 1917) 15. Aus Smaragd, 4 Ellen hoch.

[33] Plin. 36,9.14. Vgl. A. 8.

[34] Moses v. Chorene. A. 31.

[35] RE III 2221 (1). ALBildK VI 449. EAA II 539 (1). Paus. VIII 53,7. Erneuerung der Vergoldung: IG V 2, Nr. 83. Vgl. Selbstbildnis d. ...

Apoll in Delphi galt als Weihung von Kretern,[36] die Kultbilder der Eileithyien in Athen sollen kretischen Ursprungs gewesen sein.[37]

Der in den Schriftquellen dokumentierte Führungsanspruch der kretischen Bildhauer als Schöpfer der griechischen Großplastik wird durch die erhaltenen Denkmäler bestätigt. Die griechische Plastik nimmt im frühen 7. Jh. auf Kreta erstmals monumentale Formen an. Neben den literarisch bezeugten, aber gänzlich verlorenen hölzernen Xoana ist der wichtigste Werkstoff der kretisch-dädalischen Großplastik der als einziges Steinmaterial auf der Insel anstehende Kalkstein. Da die Verwendung von Stein als Werkstoff der Plastik in geometrischer Zeit in ganz Griechenland völlig in Vergessenheit geraten war (S. 29), stellt die nach einer Unterbrechung von vielen Jh. erstmalige künstlerische Bearbeitung dieses schwierigen Materials eine bahnbrechende Leistung der kretischen Bildhauer dar, die die Entstehung der archaischen Großplastik überhaupt erst möglich gemacht hat. Die kretischen Bildhauer haben beharrlich an dem lokalen, nur in kleinen kompakten Blöcken anstehenden Kalkstein, der sie bei der Herstellung von monumentalen Skulpturen zur Anstückungstechnik zwang, festgehalten, dagegen den hervorragenden, aber ihnen nicht vertrauten Kykladenmarmor, der seit der Mitte des 7. Jh. abgebaut und exportiert wurde (S. 9), als Arbeitsmaterial nicht herangezogen. Die kretischen Erzgießer schufen aus getriebenen, zusammengenieteten Blechen Bronzesphyrelata von beträchtlicher Größe. Aus der Masse der Terrakotten ragt zudem eine Reihe von Votiven durch stattliche Formate heraus. Im Gegensatz zu den Kolossen der Kykladen bleibt die kretisch-dädalische Großplastik aus Stein, Bronze und Ton materialbedingt in der Regel unter Lebensgröße, nur selten wird das menschliche Maß übertroffen. Bei den Zeitgenossen erweckten die ersten Monumentalfiguren, die den Menschen in ihrer eigenen Größe entgegentraten, den tief bewegenden, ja erschreckenden Eindruck der „Leibhaftigkeit", wie die antike Literatur zu berichten weiß.

Die seit ihrer Einwanderung im 11. Jh. auf Kreta herrschenden dorischen Stämme sind wie in geometrischer auch in archaischer Zeit die Träger der Kultur und Kunst der Insel. Die neu geschaffene kretisch-dädalische Kalksteinplastik zeigt in ihrer klaren orthogonalen Gliederung und in der straffen Tektonik des Körperbaus die künstlerische Intention der nüchtern berechnenden dorischen Bildhauer in reiner Form. Im Unterschied zu den monumentalen Kalksteinskulpturen ist die kretische Kleinplastik des 7. Jh. aus Ton vor allem aber aus Bronze von einer starken subminoischen Strömung geprägt, die sich im Schnitt der Gesichter, den Haarfrisuren und in der Tracht als belebender Faktor bemerkbar macht. Das minoische Erbgut ist zwar von den Resten der achäischen Urbevölkerung, den Eteokretern, besonders treu bewahrt worden, doch die subminoische Strömung im Kunstschaffen der dorisch besiedelten Orte ist sicherlich durch die unmittelbare materielle Formtradition der überall noch sichtbaren Reste der Kulturdenkmäler der lange vorausliegenden Epo-

[36] Pind. Pyth. V 40. Th. Homolle, FdD IV ... [37] ... BCH 54, 1930.

che zu erklären. Durch die exponierte Lage der Insel im Mittelmeer gerieten die Kreter in enge Berührung mit der hoch entwickelten Kunst der benachbarten Völker des Ostens. Die intensive Auseinandersetzung mit dem massigen „Blockstil" der orientalischen Plastik hat das Verständnis der kretischen Bildhauer für die neu zu schaffende körperliche Substanz der archaischen Skulpturen wesentlich geprägt. In Technik und Bildsprache besonders stark von der orientalischen Kunst beeinflußt sind die frühen Bronzetreibarbeiten. Die Kreter pflegten weiter intensive künstlerische Kontakte mit den verwandten dorischen Stämmen der Peloponnes. Während in der spätgeometrischen Zeit die peloponnesischen Werkstätten entscheidend zur strukturellen Verfestigung der kretischen Bronzeplastik beigetragen haben (S. 71), haben in der dädalischen Epoche wandernde kretische Bildhauer durch ihre literarisch überlieferten, z. T. in den zentralen Heiligtümern in Olympia und Delphi gefundenen Werke die Entstehung der Großplastik auf dem Festland angeregt. Von den Beziehungen zu den Kykladen zeugen importierte naxische Marmorgefäße.

Wie überall in Griechenland ist die protodädalische Phase des ersten Viertels des 7. Jh. eine Zeit des künstlerischen Umbruchs, in der die kretischen Bildhauer nach den Gestaltungsgesetzen der neuen archaischen Großplastik suchen. Schon in der anschließenden strengdädalischen Phase ist die Zeit des Experimentierens abgeschlossen, das neue früharchaische Menschenbild hat schon feste Konturen gewonnen, erreicht aber erst in der noch vor der Mitte des 7. Jh. einsetzenden reifdädalischen Zeit seine ausgeprägte Gestalt. Im letzten Viertel des 7. Jh. klingt die kretisch-dädalische Plastik in einer bis ins frühe 6. Jh. reichenden Spätphase aus, in der sich eine allmähliche Stagnation abzeichnet. Im vorgerückten 6. Jh. kommt die künstlerische Produktion auf der Insel fast ganz zum Erliegen und nimmt provinzielle Züge an. Der völlige Einbruch der kretischen Kunst im 6. Jh. ist nicht durch politische und wirtschaftliche Katastrophen bedingt, sondern ist allein auf die innere Auszehrung der schöpferischen Kräfte nach der Hochblüte der dädalischen Epoche im 7. Jh. zurückzuführen.

Leitbilder der kretisch-dädalischen Plastik sind die blockhaft gebauten, mit geschlossenen Füßen stehenden und thronenden Frauen, die den fußlangen, durch einen breiten Metallgürtel zusammengehaltenen, mit Ritzmustern geschmückten Chiton[38] und darüber ein kurzes Schultertuch, das Epiblema,[39] tragen. Die Arme liegen bei den Thronenden auf den Beinen, die stehenden Frauen strecken zumeist den rechten Arm in einem Adorationsgestus vor die Brust, der bei Göttinnen als Segenshaltung gedeutet werden muß. Die Köpfe sind so tief in die üppige Haarmasse eingebettet, daß die Ohren fast immer verdeckt werden und nur das flächige, U-förmige Gesicht vortritt. Die Haare fallen in schweren Perllocken oder in dichten, horizontalen Wellen, die fälschlich, aber wegen der begrifflichen Prägnanz immer noch gebräuchlich „Etagenperücke" genannt werden,[40] tief auf Brust und Rücken

[38] Davaras 59–65 Abb. 50–9. Harrison 37–48 Abb. 1–9. Ridgway, GettyMusJ 12, ...

[39] Pollux, Onomastikon 7,49–50.

[40] F. Poulsen, Der Orient und die früh-... Kunst (1912) 137–60. JenkinsDed. 19.

herab. Der von den kretischen Bildhauern geschaffene dädalische Frauentypus hat im 7. Jh. einen dominierenden, ja sogar normativen Einfluß auf die Entstehung und Entwicklung der Frauenbilder in allen anderen griechischen Regionen ausgeübt, so daß die von den Frauen beherrschte dädalische Plastik in ganz Griechenland insgesamt einen einheitlichen, teilweise uniformen Eindruck macht, der die kunstlandschaftliche Einordnung der Denkmäler vor allem der Kleinkunst ungemein schwierig erscheinen läßt (S. 81). Nur auf Kreta sind im 7. Jh. neben den unbekleideten Frauen auf Reliefs (Taf. 6,2) auch unter den Terrakotten überaus zahlreich nackte Fruchtbarkeitsgöttinnen zu finden, die aus der orientalischen Kunst übernommen wurden. Im Gegensatz zu den Frauen haben die Jünglinge in der kretisch-dädalischen Rundplastik nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Die auf nackten, zerbrechlichen Beinen stehenden Jünglinge sind unter den monumentalen Kalksteinskulpturen wegen der Sprödigkeit des Materials überhaupt nicht vertreten, sondern auf den Bereich der zumeist kleinformatigen Bronzeplastik beschränkt. Im Gegensatz zu den progressiven weiblichen Kalksteinskulpturen zeigen die einer durchgehenden künstlerisch-technischen Tradition verpflichteten männlichen Bronzefiguren konservative, ja retrospektive Züge, die in die geometrische, zum Teil sogar in die minoische Zeit zurückreichen. Das in seiner Entwicklung lange Zeit stagnierende kretisch-dädalische Jünglingsbild nimmt erst in der zweiten Hälfte des 7. Jh. unter dem Einfluß der auf Naxos geschaffenen Kouroi (Taf. 8,4; 9,4–5) feste Konturen an.

Der etwas unterlebensgroße Kopf eines behelmten Kriegers aus Amnisos, der hinten abgesplittert und in der Oberfläche stark angegriffen ist, ist eine frühe Schöpfung der monumentalen kretischen Kalksteinplastik.[41] Das lange, schmale Gesicht ist ganz flächig angelegt, die abrupt nach hinten umbiegenden Wangen stoßen sofort an die grob angedeuteten Ohren. Aus flachen Höhlen blicken die weit aufgerissenen, ursprünglich in Elfenbein eingelegten Augen. Die kräftige Nase ragt im Profil weit vor. Eine wulstige Erhebung kennzeichnet den Mund. Im Bau des Gesichtes nächstverwandt, aber weniger sorgfältig in der Ausführung ist ein Jünglingskopf aus Phylaka.[42] Die Bildhauer orientierten sich in der großflächigen, zeichenhaften Gestaltung der beiden Jünglingsköpfe mit den riesigen Augen und dem scharf artikulierten Profil, deren Einordnung in die erste Hälfte des 7. Jh. durch ganz entsprechende Kopftypen in der kretischen Kleinplastik (S. 147 Taf. 7,7) gesichert wird, ganz offensichtlich an Bildwerken der lange vorausliegenden minoischen Epoche. Die beiden retrospektiven Jünglingsköpfe gehören zu einer Nebenlinie der frühen kretischen Großplastik, die von der neuen dädalischen Form des Menschenbildes nur wenig tangiert wird.

Das erste Bildwerk der neuen dädalischen Monumentalplastik nicht nur auf Kreta

J. Fink, Die Haartrachten [...] Taf.

sondern in ganz Griechenland ist die in der mittleren ersten Hälfte des 7. Jh. von einem großen kretischen Meister geschaffene, überlebensgroße Kalksteinstatue einer thronenden Göttin aus Gortyn, deren fehlendes Oberteil mit einer glatten, horizontalen Schnittfläche über der Gürtung auf den Unterkörper aufgesetzt und mit Bindemitteln befestigt war (Taf. 7,1).[43] Die mit einem fußlangen, gegürteten Chiton bekleidete Göttin sitzt auf einem Thron ohne Seitenlehnen, dessen hintere Beine und Rückenlehne aus einem anderen Steinblock gefertigt und angestückt waren. Wie bei einer Gliederpuppe ist der Frauenkörper der Sitzhaltung entsprechend in den Scharnierstellen rechtwinklig gebogen. Der vertikal gerichtete Rumpf stößt mit der durch den kreisrunden Metallgürtel kontrahierten Taille ganz unvermittelt auf die erheblich breiteren, horizontal nach vorn geführten Oberschenkel, die in den Kniegelenken im rechten Winkel zu den Unterschenkeln umbiegen. Die herabhängenden Arme lagen nach den Ansatzspuren der linken Finger mit den ausgestreckten Händen auf den Knien. Der massige, tief ausladende Unterkörper ist kubisch gebaut, die vom Gewand bedeckten Beine haben einen quadratischen Grundriß. Der starre orthogonale Zuschnitt des Unterkörpers wird vom Bildhauer bewußt durch eine leichte, gleichmäßige Verjüngung der Beine zur Taille, durch den runden Abschliff der Kanten und eine flache Aufwölbung der Front- und Seitenflächen gemildert. Die glatten Gewandflächen an den Beinen werden durch eingeritzte, farbig ausgemalte Ornamentstreifen mit orientalisierenden vegetabilischen Mustern aufgelokkert. Die gesamte Front füllen zwei vertikale, mit Palmetten gefüllte Halbkreisbänder aus, die von Rosetten gerahmt werden. An den Seiten ziehen sich Flechtbänder entlang, den Gürtel ziert ein Spiralband. Die thronende Göttin von Gortyn stellt sich durch das monumentale Format, das enorme Körpervolumen, die schwere Kleidung und die geschlossene Haltung in schroffen Gegensatz zu den kleinformatigen, körperlich substanzlosen, nackten Menschenfiguren der geometrischen Plastik. Ganz sicher haben die monumentalen, meist kolossalen Skulpturen des benachbarten Orients den Sinn der kretischen Bildhauer für die große Form und die reale Substanz des menschlichen Körpers neu geweckt. Wenn auch aus der spätgeometrischen Kunst schon verloren auf riesigen Thronen sitzende Frauen bekannt sind (S. 30), so knüpft die Göttin von Gortyn auch in der engen Verbindung von Figur und Gerät offensichtlich an die wie mit dem Sitz verwachsenen Bildwerke des Orients an. Während sich die Thronende von Gortyn in dem massigen „Blockstil" und in der geschlossenen Haltung des Körpers an die orientalische Plastik anschließt, ist der strukturelle Aufbau des Sitzbildes, das sich von den entwicklungsgeschichtlich fortgeschritteneren, körperbewußten Menschenbildern speziell Ägyptens aber auch des Nahen Orients durch seine urtümlich einfachen Formen scharf absetzt, eigentümlich griechisch. Wie bei den roh geschnitzten Xoana der heimischen

[41] Heraklion 380. Rizza, Scrinari 156 Nr. 7; [...] Nr. 7 Abb. 23–4 [...] 1967/68, 289 Abb. 58–60. Kranz, AM 87, 1972, 20; 29 Taf. 10–1,1. AlfordSFAGS. 35; [...] Nr. 1. JungTSG. 35–8; 46; 147.

Sepulkralkunst arbeitet der Bildhauer streng materialgebunden und orientiert sich in dem kubischen Bau des ganz vom Gewand verschleierten menschlichen Körpers noch weitgehend an den orthogonalen Umrißformen des Steinquaderblocks, deutet aber die Rundung der Beine allerdings noch ganz verhalten durch die kaum spürbare Aufwölbung der glatten Bahnen des Chitons bereits an. Geometrisches Erbe ist der additive Zusammenschluß der in den Scharnierstellen im rechten Winkel aufeinanderstoßenden Körperteile und vor allem die scharfe Zäsur zwischen Rumpf und Beinen durch den kreisrunden Einschnitt des breiten Metallgürtels. In der tastenden Suche nach den Gestaltungsgesetzen des neuen Menschenbildes erweist sich die thronende Göttin als charakteristisches Werk der protodädalischen Übergangsphase zwischen der geometrischen und der archaischen Epoche.

Mit der drittellebensgroßen Frau von Auxerre, die mit geschlossenen Beinen auf einer würfelförmigen Basis steht, erreicht die kretisch-dädalische Kalksteinplastik kurz vor der Mitte des 7. Jh. ihre Reifestufe (Taf. 6,3).[44] Der gesenkte linke Arm hängt am Körper herab, der gewinkelte rechte Arm liegt in einem Adorationsgestus vor der Brust, beide Hände sind flach ausgestreckt. Die Frau trägt einen glatt anliegenden Chiton, der durch einen breiten Metallgürtel zusammengehalten wird. Unter dem Gewandsaum treten die Fußspitzen vor. Die Übergänge zwischen den vier leicht aufgewölbten Seiten des hochaufragenden Unterkörpers sind stark abgerundet. Die Hüften biegen halbkreisförmig zur eingeschnürten Taille um, das Gesäß ragt im Profil weit vor. An dem kurzen Oberkörper, der aus der engen Gürtung breit zu den Schultern aufstrebt, wölben sich die kleinen, festen Brüste vor. Der Rücken wird durch die eingesenkte Wirbelsäule gegliedert. Das Epiblema fällt von der Heftung über den Brüsten auf den Rücken und ist unter dem Gürtel festgesteckt. Zwei zungenförmige Zipfel ziehen sich an der Rückseite der Oberarme herunter. Die Gewänder sind reich mit ursprünglich ausgemalten Ritzmustern geschmückt. Der untere Saum und die vertikale Mittelborte des Chiton sind mit verschachtelten Quadraten geschmückt, das Oberteil bedeckt ein Schuppenmuster, am Halsausschnitt und am Saum des Epiblema ziehen sich Mäanderbänder entlang. Die Streckmuskeln des Halses sind durch eine parabelförmige Rille angedeutet. Der Kopf ist tief in die schweren, durch Einschnürungen unterteilten Perlsträhnen eingebettet, die auf dem Wirbel radial auseinanderstreben, sich über den Schultern teilen und weit auf Brust und Rücken herabfallen. Aus der Haarkulisse ragt nur das U-förmige Gesicht heraus, dessen niedrige Stirn von Buckellocken eingeschlossen wird. Die schmalen, leicht gewölbten Wangen, die sich in die flachen Augenhöhlen einsenken, verschwinden in Höhe der äußeren Augenwinkel unter den rahmenden Haarsträhnen, die auch die

[44] Louvre. Cat. Nr. 3098. KiB 197,7. Davaras 55 Nr. 22 Abb. 9–10. Adams 32 Taf. 13a. Beyer 169 Nr. 73 Taf. 61; 65. Harrison 39 Abb. 1–2. Blome 44 Taf. 19,4. Collignon, RA 1908 (1) 153–70 Taf. 10. Ders., ...

Arch. Plastik der Griechen (1976) 32–45 Taf. 2. Rolley, BCH 88, 1964, 444. W. Schiering, Funde auf Kreta (1976) 206–11 Abb. 78. Richter-Ko. Nr. 18. MEGI Nr. 71 m. Abb. KleemannFB ...

Ohren verdecken. Das kantige Kinn ist durch eine Auskehlung von dem breiten Mund mit den scharf gezogenen Lippen abgesetzt. Der Sattel der abgesplitterten Nase ist mit den eckig vorragenden Brauenbögen verbunden. Die kugeligen Augen werden von mandelförmig geschwungenen, durch Ritzung markierten Lidern eingehüllt. Die Frau von Auxerre ist zwar weder durch Attribute noch durch Gesten als Göttin oder sterbliche Frau zu identifizieren, doch das monumentale Format legt die Deutung auf ein Götterbild nahe. Die stehende Göttin stimmt mit dem älteren Sitzbild aus Gortyn (Taf. 7,1) in der enormen tiefenräumlichen Anlage des massigen, kubisch gebauten Unterkörpers überein, der für alle kretischen Frauen charakteristisch ist. Während aber die protodädalische Sitzstatue noch aus würfelförmigen Einzelelementen wie in einem Baukastensystem zusammengesetzt ist, wird die Gestalt der Frau von Auxerre von dem natürlichen Wuchs des Körpers geprägt, der sich unter der schweren Kleidung als autonomes Gebilde in Umrissen abzeichnet. Die Göttin steht real auf den unter dem Gewand vortretenden Füßen. Der leicht nach unten ausgestellte Chiton zieht sich in glatten Bahnen mit abgerundeten Ecken um die Rundungen der Beine, die abrupt zur eingeschnürten Taille umbiegen, aus der der Oberkörper mit den weich gerundeten Brüsten dreiecksförmig aufwächst. Dem gedrungenen Oberkörper, dessen schwere Last durch die breit ausladenden Schultern und die horizontale Linienführung der Buckellockenreihe über der Stirn, der gerade abgeschnittenen Perlsträhnen und der abschließenden Gürtung im Verein mit dem seitlich abgewinkelten, rechten Unterarm nachdrücklich unterstrichen wird, stemmt sich der überlängte Unterkörper wie ein stützender Pfeiler entgegen. In dem gerüsthaften Bau des stämmigen Körpers, der in dem funktionalen Zusammenspiel von lastenden und tragenden Gliedern an die Tektonik griechischer Tempel erinnert, ist der nüchtern berechnende Wesenszug der dorischen Inselbildhauer besonders gut zu spüren. Wie der Körper wird auch das klar umrissene Gesicht durch das von Brauen, Nase und Mund gebildete T-förmige Achsenkreuz in der Mitte fest verspannt. In den scharfgratigen, wie geschnitzt wirkenden Gesichtszügen zeigt sich der enge Zusammenhang der frühen Steinplastik mit den berühmten Holzbildwerken der Insel. Mit Meisterwerken wie der Göttin von Auxerre haben überragende kretische Künstlerpersönlichkeiten im mittleren 7. Jh. den für die gesamte dädalische Epoche verbindlichen Frauentypus geschaffen, der von allen anderen griechischen Kunstlandschaften übernommen wurde.

In der unmittelbaren Nachfolge der Frau von Auxerre (Taf. 6,3) steht der stark zerstörte Oberkörper einer überlebensgroßen Göttin aus Astritsi, wohl dem antiken Tritonion, der wie bei der Thronenden von Gortyn (Taf. 7,1) mit einer horizontalen Schnittfläche unter dem Gürtel auf dem verlorenen Unterteil saß (Taf. 7,2).[45] Im Unterschied zu der Vorgängerin wächst der gelängte Rumpf etwas steiler auf, da der

[45] Heraklion 407. Davaras bes. 7–38; 53 Nr. 8 Abb. 1–7. Ders., Delt 25, 1970 Mel 87–96 Taf. 28. Adams 35 Taf. 13b. Beyer 171 Nr. 74 Taf. ... Blome 46 Taf.

20,1. AlfordSFAGS. 36; 155 Nr. 2. Sipsie-Eschbach, AA 1982, 487–91 Abb. 1–2. JungTSG. 38. KarakatsanisSAK. 60; 160; 165; 172.

Metallgürtel nicht ganz so tief in die Taille einschneidet. Die Brüste sind abgesplittert. Das Epiblema zieht sich vom Hals über die Armansätze auf den Rücken und ist hinten unter den Gürtel gesteckt. Der nur als Stumpf erhaltene rechte Arm ist im Schultergelenk leicht nach vorn geschoben, gleichzeitig etwas nach außen gespreizt und war demnach schräg vor die Brust gestreckt. Die Göttin von Astritsi war nach dem mit der Frau von Auxerre übereinstimmenden Armgestus stehend dargestellt, während alle thronenden Frauen auf Kreta beide Arme auf den Schenkeln ruhen lassen. Das zerstörte Gesicht schließt sich in dem U-förmigen Umriß an den Kopf der älteren Frau an, ist aber insgesamt etwas breiter und der Übergang von den Wangen zum Kinn ist weicher verschliffen. Die Göttin trägt als erste weibliche Monumentalskulptur die kretische Etagenperücke. Die üppigen Haare sind in horizontale, durch geritzte Fischgrätmuster unterteilte Wellen gelegt, die den Kopf wie ein Bienenkorb einhüllen, sich im Bogen um die Schultern ziehen und tief auf die Brust und den Rücken fallen. In der Gegenüberstellung mit der Frau von Auxerre zeigt die Göttin von Astritsi in der Streckung des trapezförmigen Rumpfes, der in den Proportionen besser auf die Beine abgestimmt war, und in dem etwas volleren Gesicht entwickeltere Körperformen und ist daher ein wenig später, bald nach 650, geschaffen. Um die Frau von Auxerre (Taf. 6,3) und den Torso aus Astritsi (Taf. 7,2) gruppieren sich im Typus übereinstimmende, stehende weibliche Kalksteinfiguren aus Gortyn, die zum Teil nicht vollendet wurden.[46] In diesen Kreis gehört auch der um 650 von einem nicht erstrangigen Meister geschaffene Torso der unterlebensgroßen Göttin von Gulediana, die auf einem niedrigen Hocker sitzt und die überlangen Arme bis über die Kniegelenke herabstreckt.[47] Im Unterschied zu der frühen Thronenden von Gortyn (Taf. 7,1) sind die Übergänge zwischen den einzelnen Seiten des massigen Unterkörpers stärker verschliffen, das Gesäß wölbt sich halbrund vor. Mit der leichten Schrägneigung der Oberschenkel nach unten wird das strenge orthogonale Schema durchbrochen.

Der Oberkörper einer lebensgroßen, thronenden Göttin aus Eleutherna, der mit einer horizontalen Schnittfläche in Hüfthöhe an das fehlende Unterteil angestückt war, leitet im vorgerückten letzten Viertel des 7. Jh. die Spätphase der kretisch-dädalischen Plastik ein (Taf. 7,3).[48] Nach den leicht vorgeschobenen Oberarmen ruhten die Unterarme auf den Schenkeln. Der schwere Metallgürtel schneidet nicht mehr wie gewohnt tief in die Taille ein, sondern folgt dem Umriß des breiten, geradlinig ansteigenden Rumpfs. Da sich die Brüste im Unterschied zu den reifdädalischen Frauenbildern (Taf. 6,2–4) nicht mehr vorwölben, ist der weibliche Charakter des

[46] Heraklion Go 786; 984; 63; 589; 1085; 2585–7. Rizza, Scrinari 155 Nr. 1–3; 6; 10–3 Taf. 1; 5. Davaras 52 Nr. 6; 10; 12–3. Adams 19–29 Taf. 5–7.

[47] Rethymnon. Davaras 53 Nr. 17 Abb. 16–8. Adams 64 Taf. 16. AlfordSFAGS …

[48] Heraklion 47. Davaras 56 Nr. 29 Abb. 37–8. Adams 37–40 Taf. 14–5. Beyer 172 Nr. 75 Taf. 63. Blome 46 Taf. 20,2. Joubin, RA 1893 (1) 10–20 Taf. 3–4. KiB 197,1–2. AlfordSFAGS. 38; 164 Nr. 5. JungTSG. 38.

Kultbildes allein an der typischen Frauentracht, dem gegürteten Chiton und dem von den Schultern auf den Rücken fallenden Epiblema zu erkennen. Während der Körper spannungslos gebaut ist, gewinnt der Kopf räumliche Tiefe. Das Gesicht drängt erstmals soweit aus der rahmenden Haarmasse nach vorn, daß die Ohren aus den Haaren vortreten, allerdings noch von den Perllocken seitlich umgeklappt werden. Das volle Gesicht ist artikuliert durchmodelliert. Die gleichmäßig gewölbten Wangen schließen sich mit dem breiten Kinn zu einem Oval zusammen. Um die wulstigen Lippen spannen sich dünne Hautfalten. Die weit geöffneten Augen blicken aus ausgemuldeten Höhlen, die von den vorragenden Brauenbögen gegen die niedrige Stirn abgegrenzt werden. Die schweren, auf Brust und Rücken fallenden Perllocken werden durch eine Binde zusammengehalten und lassen den Schädelumriß sichtbar werden.

Ein unterlebensgroßer, weiblicher Kopf des vorgerückten 6. Jh. aus der Nekropole von Axos gehört nach der asymmetrischen Anlage zu einer nach rechts blickenden Sphinx, die als Wächterin auf einem Grab aufgestellt war (Taf. 7,5).[49] Die Gestaltung des Sphinxkopfes ist künstlerisch nicht ausgewogen. Der Bildhauer verbindet ganz unvermittelt den strengen U-förmigen Gesichtsumriß reifdädalischer Frauenbilder mit einer weichen Aufwölbung der Wangen. Der winzige Mund bietet den weit aufgerissenen, kugeligen Augen keinen Widerpart. Die langen, rechts nicht ausgearbeiteten Haare sind in dünne Perlsträhnen gelegt, die von einer Binde zusammengehalten werden, sich im Bogen um Schultern und Wangen ziehen und die Ohren verdecken. Über der niedrigen Stirn rollen sich Buckellocken auf. Der Sphinxkopf erweist sich mit der ungeschickten Mischung aus fortschrittlichen und retrospektiven Zügen als typisches Werk einer künstlerischen Umbruchsphase, das sich nur in Details wie der Haarfrisur an der hocharchaischen Kunst orientiert, im Grunde aber noch ganz der dädalischen Epoche verpflichtet ist.

Ein wandernder kretischer Bildhauer hat im zweiten Viertel des 7. Jh. für das überregionale Zeus-Heiligtum in Olympia einen drittellebensgroßen Brunnenlöwen aus lokalem Kalkstein geschaffen (Taf. 7,4).[50] Der Löwe liegt in Sprunglage und stützt den Körper mit den angezogenen Beinen vom Boden ab. Der leicht nach rechts gedrehte Kopf ist zwischen die Vorderläufe gesenkt, die auf dem Rand eines verlorenen Wasserbeckens ruhten. Durch eine tiefe Aushöhlung am Bauch wurde eine Röhre in das aufgerissene Löwenmaul geführt, aus dem das Wasser in die Schale sprudelte. Der hagere, hundeartige Raubtierkörper, der sich zu den schlanken Hinterläufen stark verjüngt, ist nur sparsam durch die flachen Wölbungen der Rip-

[49] Heraklion 383. Davaras 56 Nr. 32 Abb. 47–9. Adams 80–5 Taf. 19–20. Alexiou, BCH 76, 1952, 1–17 Taf. 1–2. Rizza a. O. 285–9 Abb. 55 A–D. MEGI Nr. 77 m. Abb.

[50] Inv. 3. G. Treu, Olympia III (1897) 26 Taf. 5,1–2. … 1941, 345. GabelmannLöwenb. 111 Nr. 2 Taf. 1,2–3. Adams 128 Taf. 32–3. Herrmann, FaO 135 Taf. 93. Zum Typus: R. Hampe, Kretische Löwenschale des 7. Jh. v. Chr. (1969) bes. Taf. 7–8 (Motiv); 20–1 (Schuppenmähne). Vgl.: kret. Schilde. S. 142 A. 101. Kunze Nr. 9–15 bes. …

penbögen gegliedert. Um die Vorderbeine ziehen sich die Muskeln wie angespannte Taue. Der Gesichtsausdruck des Löwen ist in linearer Stilisierung zu expressiver Wildheit gesteigert. Der Furcht einflößende Blick der weit geöffneten Augen wird durch vierfache Brauenbögen betont. Um den drohend aufgerissenen Löwenrachen spannen sich die Lefzen im Bogen. Die herzförmigen Ohren sind nach hinten gelegt. Der mächtige Hals wird von der glatt anliegenden Mähne gerahmt, die ganz ornamental als schuppenförmiges Muster gebildet ist. Der kretische Bildhauer hat den aus der orientalischen Kunst in die heimische Kleinplastik übernommenen Gestaltypus des liegenden Löwen mit der Schale bei der Brunnenfigur in Olympia in monumentale Formen umgesetzt. Der griechische Meister orientiert sich im Typus des exotischen, ihm fremden Raubtiers an späthethitischen Löwenbildern, von denen er die Sprunglage, die zeichnerische Stilisierung des Kopfes und die Herzohrenform übernimmt. Dagegen setzt sich der Brunnenlöwe von den massigen orientalischen Prototypen deutlich durch den auffallend schlanken Körperbau ab, für den ganz offensichtlich der Hund, das domestizierte heimische Raubtier, zum Vorbild gedient hat. Eigentümlich kretisch sind schließlich die Vervielfältigung der Brauenbögen zu einem linearen System von konzentrisch um die Augen gespannten Halbkreisen und die Stilisierung der Mähnenzotteln zu einem ornamentalen Schuppenmuster, die in der lokalen Bronze- und Tonplastik wiederholt zu finden sind. Mit dem Brunnenlöwen in Olympia hat der kretische Meister das früheste Monumentalwerk der griechischen Tierplastik geschaffen, das gleichzeitig die älteste archaische Steinskulptur des Mutterlandes darstellt und durch seine Aufstellung in dem überregionalen, von vielen Künstlern besuchten Zeus-Heiligtum sicherlich entscheidende Anregung zur Entstehung der peloponnesischen Kalksteinplastik in der zweiten Hälfte des 7. Jh. gegeben hat.

Der kleine Herdtempel A in Prinias, dessen Eingangshalle vor der Cella wohl nicht als Antenbau mit einer Mittelstütze, sondern nach kretischen Hausmodellen aus Ton als ummauerter Raumkörper mit einer offenen Eingangstür zu rekonstruieren ist, war reich mit bemalten Porosskulpturen geschmückt, die nach der Fundlage mit der Ostfassade zu verbinden sind (Taf. 6,4–5).[51] Auf den Ecken eines langen Steinbalkens sitzen einander zugewandt zwei rundplastisch gearbeitete Frauen. Die übrigen drei Seiten des Steinbalkens sind mit spiegelbildlich zur Mitte orientierten Flachreliefs geschmückt, auf der Unterseite zwei frontal stehende Frauen, auf der einen Nebenseite ein durch eine Mittelleiste unterteilter Fries mit drei nach links schreitenden Panthern, im rechten Bildfeld gegenüber mit drei antithetisch beweg-

[51] Heraklion 231–232. Davaras 55 Nr. 24–7 Abb. 53–4. Adams 65–78 Taf. 17–8. Beyer 21–42; 119–32 Nr. 1–30 Taf. 9,2; 13–24; 29–30; 52–4; 56. Blome 47 Taf. 20,3. Pernier, ASAtene 1, 1914, 18–111 bes. 48–64; 93–111 Abb. 18–29. BookidisASAP ... II – Studi in Onore D. Levi (= CronAStorArt 13, 1974) 89–119 Taf. 2–4. Kranz a. O. 22; 28 Taf. 11,2. FuchsSG. 247; 424 Abb. 269; 483. AlfordSFAGS. 37; 159–65 Nr. 4. Panagopoulou: Pepragmena tou 4. Diethnous Kretologi-

ten, weidenden Hirschen, auf der Rückseite ein in Aufbau und Thema korrespondierender Fries. Der Steinbalken bildete den oberen Sturz wahrscheinlich der Eingangstür an der Front, über der ein offenes Oberlicht angebracht war, dessen obere Rahmenleiste die thronenden Frauen mit ihren Poloi stützten. Zu beiden Seiten des Eingangs war die Orthostatenschicht als Fries mit je drei von links und rechts auf die Tür zuschreitenden Tieren ausgestaltet, der oben von einer Mäanderleiste, unten von einem getrennt gearbeiteten Schmuckband mit Kreismotiven gerahmt wird. Von dem fragmentierten Tierfries der rechten Hälfte der Tempelfront sind nur eine Reliefplatte und ein Endblock mit den Beinen eines schreitenden Hirsches und Raubtierpranken, mit denen wohl die Flügel einer Sphinx[52] zu verbinden sind, gefunden. Auf der Gegenseite bewegt sich ein Zug von drei Reitern von rechts auf die Eingangstür zu, der sich an der gut sichtbaren Nordseite des Tempels fortsetzte, da Reste von mindestens sechs Reiterplatten erhalten sind. An den Friesendblöcken neben dem Eingang setzte sich das figürliche Relief mit je einer nackten, frontal stehenden Frau an den Stirnseiten fort, die gleichzeitig den schmückenden unteren Abschluß der Türleibungen bildeten. Das wahrscheinlich flach eingedeckte Dach wurde an den Ecken von Volutenakroteren bekrönt.

Die thronenden Göttinnen des Türsturzes, die in Verbindung mit den Tierfriesen als Potniai Theron zu deuten sind, sitzen auf niedrigen, durchbrochenen Hockern (Taf. 6,4). Die Arme ruhen auf den Schenkeln, die eine Hand ist flach ausgestreckt, die andere zur Faust geballt. Der von einem tief einschneidenden Metallgürtel zusammengehaltene Chiton zieht sich glatt um den Körper. An dem kurzen, dreiecksförmigen Oberkörper treten unter dem bogenförmigen Saum des Epiblema die vollen Brüste vor. Der massige Unterkörper ist noch ganz kubisch gebaut. Die Beine sind rechtwinklig gebogen, die Übergänge zwischen der glatten Front und den Seiten nur leicht abgerundet. An den Beinen ist das Gewand mit einem ganz flachen, von Rosetten gerahmten Tierfries mit Sphinx, Raubtier und Pferd geschmückt. Die stark fragmentierten, keilförmigen Gesichter wölben sich gleichmäßig zur Mittelachse vor. Die schmalen Augen liegen in flachen Höhlen, die von den vorkragenden Brauenbögen gegen die niedrige Stirn abgegrenzt werden. Die Hauptmasse der Haare fällt in dicken Perllocken auf den Rücken, je vier strahlenförmig ausgestellte Perlsträhnen sind nach vorn auf die Brust gezogen und verdecken die Ohren. Ganz übereinstimmend gestaltet sind die stehenden Frauen der Reliefs an der Unterseite des Steinbalkens. Die Frauen des Tempels von Prinias reihen sich nach Körperbau und Kopftypus zwischen die Frau von Auxerre (Taf. 6,3) und den Torso von Eleutherna (Taf. 7,3) ein und legen die Entstehungszeit des Bauwerks auf die mittlere zweite Hälfte des 7. Jh. fest. Die Tiere der Friese (Taf. 6,5) sind von der großflächig gliedernden, in sich beruhigten Formsprache der reifdädalischen Kunst geprägt. Die massigen, gleichmä-
im Paßgang ausschreitenden Tiere bewegen sich gemessen. Die massigen, gleichmä-

[52] Heraklion 243. Pernier a. O. 63 Nr. 11

ßig gewölbten Körper werden von den klaren Umrißlinien gegliedert. Die Binnenmodellierung beschränkt sich auf die Abgrenzung der Beine gegeneinander und auf die seitlich vortretenden Muskelstränge. Während das vielfach verästelte Geweih der Hirsche in dem freien Wuchs noch an nordsyrische Elfenbeinreliefs erinnert, sind die nach vorn gedrehten, trapezförmigen Pantherköpfe nach griechischer Art zeichenhaft stilisiert. Die mit Speer und Rundschild bewaffneten Reiter des Orthostatenfrieses, deren frontal gerichtete, U-förmige Gesichter von der Etagenperücke gerahmt werden, wirken im Verhältnis zu den mächtigen, hochbeinigen Pferden wie kleine, aufgesetzte Gliederpuppen.

Der rechteckige Naiskos auf der Akropolis von Gortyn war wie der im Bautypus entwickeltere Herdtempel A in Prinias an der Eingangsseite mit einem Orthostatenfries in hohem Relief geschmückt, der oben von einer breiten Profilleiste gerahmt wird (Taf. 6,2).[53] Auf den beiden erhaltenen Reliefplatten wird die Gruppe eines jugendlichen, seitlich ausschreitenden Gottes mit nach vorn gedrehtem Oberkörper zwischen zwei frontal stehenden, nackten Göttinnen wiederholt. In enger Verbundenheit legt der Gott die Arme um die Köpfe seiner Gefährtinnen, die ihre Arme mit flach ausgestreckten Händen an die eng zusammenstehenden Beine pressen. Der kretische Bildhauer hat in synkretistischer Manier nach ikonographischen Vorbildern aus verschiedenen Regionen des Orients eine neue Göttergruppe geschaffen. Er übernimmt aus der ägyptischen Plastik die eng umschlungene Trias, tauscht aber die bekleideten ägyptischen Göttinnen durch den im Orient verbreiteten, nackten Frauentypus mit den eng anliegenden Armen und der betonten Angabe der Scham aus und bekrönt die Götter schließlich mit den Poloi, den heimischen Insignien ihres Standes. Der kretische Bildhauer hat den weiblichen Körperbau der nackten Göttinnen mit sicherem Gespür für das Wesentliche gelungen erfaßt. Die wohl gerundeten Beine, die durch die vortretenden Kniescheiben gegliedert werden, schwingen in Höhe des weit ausladenden Beckens nach außen aus, das sich zu der schmalen Taille stark einzieht. Aus der Taille wächst der gestreckte, leicht gerundete Rumpf mit den vollen Brüsten trapezförmig zu den breiten Schultern auf. Die U-förmigen, in der Oberfläche verriebenen Gesichter wölben sich leicht zur Mittelachse vor. Die schweren Perllocken werden in Schläfenhöhe zusammengedrückt und entfalten sich erst ganz auf der Brust, die rückwärtigen Perllocken schmiegen sich im Bogen um die Schultern. Die Göttinnen des Orthostatenfrieses von Gortyn sind nach den im Vergleich zur Frau von Auxerre (Taf. 6,3) erheblich reiferen Körperformen deutlich später zwischen 640–630 geschaffen worden. Ein fast rundplastisch gearbeiteter Oberkörper mit tief ausladendem Kopf stammt wohl von einer Sphinx, die zusammen mit einem Gegenstück den Rahmen der Eingangstür des Naiskos schmückte.[54]

[53] Heraklion 379; 385. Rizza, Scrinari 50; 156; 251 Nr. 8–9 Abb. 76–8 Taf. 3–4. Davaras 53 Nr. 16 Abb. 45. Adams 23 Taf. 8–9. Beyer 166 Nr. 70 Taf. 54,1. Blome ...

... zisteliou Price, JHS 91, 1971, 65 Nr. 42 Taf. 10,29. FeltenGTF. 18–44 Nr. 2 Taf. 1,2.

[54] Heraklion Go ... Rizza, Scrinari 50; 157 ...

Die an der Sockelzone der Front und den Türrahmen mit Reliefs geschmückten Naiskoi der beiden Nachbarorte Prinias und Gortyn sind zwar die ältesten mit Bauskulpturen ausgestatteten Steintempel in Griechenland, die aber als isolierte Vorläufer keine typenbildende Wirkung auf die in dieser Zeit von den verwandten Stämmen der Peloponnes ins Werk gesetzten monumentalen dorischen Tempel (S. 113) ausgestrahlt haben und auch auf der Insel selbst keine Nachfolger gefunden haben. Der figürliche Bauschmuck der kretischen Tempel des 6. Jh. ist auf die Dachzone beschränkt. Ein Gorgoneion mit riesigen Augen und breitem Löwenmaul aus Axos, das von Voluten gerahmt wird, bildete wohl das Mittelakroter eines Naiskos.[55] Auch mit dem Dach eines weiteren Baus am Ort ist ein Gorgoneion zu verbinden, von dem nur ein Teil des Löwenmauls mit der heraushängenden Zunge erhalten ist.[56] Im Heiligtum des Zeus Thenatas in Amnisos wurden im mittleren 6. Jh. auf zwei würfelförmigen Postamenten, die wohl die Bekrönungen von Zungenmauern bildeten, zwei überlebensgroße Adler aufgestellt, die sich in der oberen der drei Schmuckvoluten der Sockelfront festkrallen.[57] An den mächtigen Vogelkörpern sind die kleinen Deckfedern durch Ritzung sorgfältig gegen die Flügel abgesetzt.

Auf den kretisch-dädalischen Weihreliefs werden die freiplastischen Göttertypen in Frontalansicht wiedergegeben. Die sitzende Göttin eines provinziellen Weihreliefs des zweiten Viertels des 7. Jh. aus Malles schließt sich in der streng orthogonalen Formsprache des breit ausgewalzten, kantig umrissenen Körpers, der sich stufenartig abgetreppt auf dem hohen Thronsessel ausbreitet, an das monumentale Sitzbild aus Gortyn (Taf. 7,1) an.[58] Das zerstörte Gesicht wird von der Etagenperücke gerahmt. In einer nischenförmigen Aedikula aus Gortyn steht eine bekleidete Göttin, deren Kopf und Körper nur in Umrissen angedeutet sind.[59] Auf einer Friesplatte des frühen 7. Jh. aus Chania ist wie auf einem Bronzegürtel aus Fortetsa die Verteidigung eines Heiligtums dargestellt.[60] In dem nur durch den Türrahmen angedeuteten Tempel ist das weibliche Kultbild in der Art der Göttinnen von Dreros (Taf. 6,1) zu sehen. Je zwei übereinander gestaffelte Verteidiger lehnen sich mit dem Rücken an die Tür und schießen ihre Pfeile auf die von beiden Seiten in Gespannen angreifenden Krieger ab. Die miniaturhaften Krieger und das im vollen Galopp anstürmende Gespannpferd knüpfen zwar in der freien Bewegung der Glieder noch an die Figuren der geometrischen Epoche an, doch die Göttin im Naiskos und auch der groß ins Bild gesetzte Tierkörper zeigen schon die massigen, klar begrenzten Formen des dädalischen Stils. Die Darstellung eines spätdädalischen Relieffragments aus Axos mit

[55] Rethymnon. Th. G. Karagiorga, Gorgeie Kephale (1970) 33; 40 Taf. 32.

[56] Chania 37. Rizza, ASAtene 45/46, 1967/68, 287 A. 1 Nr. 2 Abb. 57.

[57] Heraklion 381–382. Adams 85–91 Taf. 21. Marinatos, Kretika Cronika 7, 1953, 258–66 Taf. 2–3. Ders., AA 1962, 913 Abb. 3. ...

... 15. Adams 29–32 Abb. 27. Pernier, ASAtene 2, 1916, 312 Abb. 1–3. JungTSG. 39; 44 ...

[59] Heraklion 2588. Rizza, Scrinari 156 Nr. 4 Taf. 1. Davaras 53 Nr. 11. Adams 21 Taf. 6a.

[60] Chania 92. Davaras 53 Nr. 9 Abb. 8. Adams 11 Taf. 3–4. Beyer 164 Nr. 68 Taf. 43,2; 44,2; 45,1. Theophanides, Ephem 1956, 218–24 Abb. 1. Blome 7 Abb. 2. FeltenGTF. 18–44 ... Bronzegürtel: S. 143 A. 105

einem nur in Umrissen erhaltenen Kopf, über dessen gegenläufig aufgedrehte Haarsträhnen sich von rechts eine Hand legt, ist analog zu dem Fries von Gortyn (Taf. 6,2) als Rest einer eng umschlungenen Göttergruppe zu deuten.[61] Auf dem Unterteil eines spätarchaischen Weihreliefs aus Knossos ist die Hinterhand eines Raubtiers zu sehen.[62]

Ähnlich wie die Bauskulpturen stellen auch die dädalischen Grabreliefs auf Kreta eine zeitlich und räumlich begrenzte Frühform der griechischen Sepulkralplastik dar. Unklar ist die Funktion eines singulären, doppelseitigen Flachrelieffragments der mittleren ersten Hälfte des 7. Jh. aus dem Dromos des Tholosgrabes bei Knossos, das auf der Vorderseite den Oberkörper der als Braut des Hades mit dem Polos bekrönten Verstorbenen in der Art der Göttinnen von Dreros (Taf. 6,1), auf der Rückseite einen stilisierten Löwenkopf mit einem menschlichen Bein im Maul zeigt.[63] Die hochrechteckigen Grabreliefs in Prinias waren nach der geringen Plattenstärke und den roh bearbeiteten Rückseiten nicht frei aufgestellt sondern in die Wände von Grabbauten eingelassen.[64]

Nach den Leitbildvorstellungen der Zeit sind die verstorbenen Männer als Krieger, die Frauen im häuslichen Bereich oder als würdevoll thronende Braut des Hades dargestellt. Die Krieger schreiten gegen die übliche Bewegungsrichtung mit weitem Schritt nach links aus, stützen sich mit der erhobenen rechten Hand auf den Speer und halten am linken Arm den großen, mit Schmuckornamenten verzierten Rundschild, der den Rumpf völlig abdeckt und nur die wie angestückte Protomen wirkenden Köpfe und Beine sichtbar werden läßt. Im Unterschied zu den Männern setzen die Frauen die Beine nur wenig auseinander und wenden sich nach rechts. Sie sind zumeist mit dem schweren Chiton bekleidet, nur eine trägt den untergegürteten dorischen Peplos mit Apoptygma (B 11). Die in Wellen auf Brust und Rücken fallenden Haare werden durch eine Binde zusammengehalten. Die ausgestreckten Hände halten Spindeln, Vögel oder Kränze. Mit Poloi bekrönte Frauen sitzen auf zierlich gedrechselten Thronen und stützen sich auf ein Szepter. Die Verstorbenen wurden als Heroen verehrt. Wie bei den späteren lakonischen Heroenreliefs (Taf. 17,5) tritt auf einer Kriegerstele (A 5) ein puppenhaft kleiner Adorant dem übermächtigen Verstorbenen mit zum Gebet erhobenem linken Arm und einer Opfergabe in der rechten Hand gegenüber.

Die einheitliche Serie der Grabreliefs in Prinias ist im Laufe der zweiten Hälfte des 7. Jh. in einer lokalen Werkstatt geschaffen worden, die sich in der Reliefgebung, die mehr der Malerei als der Plastik nahesteht, ganz eng an toreutische Treibarbeiten in der Art der flachen Bronzereliefs aus Kato Symi anlehnt. Die Figuren sind mit doppelt gezogenen Kontur- und Binnenlinien in die glatte Reliefläche eingeritzt und farbig ausgemalt. Die großflächigen Gesichter mit den weit geöffneten Augen und die markanten Profile mit den spitz vorragenden Nasen zeigen wie die Bronzereliefs bewußte Anlehnung an das minoische Menschenbild. Die besten Anhalts-

[61] Chania 36. Rizza a. O. 287 A. 1 Nr. 1 Abb. 56.

[62] Heraklion. Boardman, BSA 57, 1962, 30 Taf. 3c.

[63] Heraklion 318. Beyer 165 Nr. 69 Taf. 45,2. Hutchinson, BSA 49, 1954, 220; 228 Nr. 76 Taf. 30.

[64] Heraklion 234–6; 238–42; 396–406; 481–2; 491; 501. Columbia Miss. Univ. Mus. 72.58. A. K. Lembesi, Hoi Steles tou Prinia (1976). Beyer 168 Nr. 72 Taf. 55,2–3. Blome 48 Abb. 10. Reed, Muse 15, 1981, 63 Abb. 6. NeumannPGW. 7; 19 Taf. 4a–5b. Woysch-

punkte für die chronologische Abfolge der Grabreliefs bieten die Frauenbilder, die sich in dem stark überlängten Unterkörper (A 1–3) zunächst noch an die Frau von Auxerre (Taf. 6,3) anschließen, später (B 9–12) ausgeglichene Proportionen und die volleren Formen der Thronenden von Eleutherna (Taf. 7,3) zeigen.

Die frei auf den Gräbern aufgestellten kretischen Grabreliefs des 6. Jh. schließen sich im Typus an die in Athen geschaffenen (Taf. 25,1–4), von den Inseln übernommenen schlanken Reliefstelen an. Auf einer handwerklich bescheidenen Grabstele des mittleren 6. Jh. aus Eleutherna ist in flachem Relief der unterlebensgroße Verstorbene als nackter Krieger mit dem Rundschild am linken Arm wiedergegeben, der sich im Typus und der Linkswendung noch an die geritzten dädalischen Grabreliefs aus Prinias anlehnt.[65] Wegen des schmalen Bildformats ist der Rundschild kleiner gebildet, so daß die in der verhaltenen Schrittstellung der Kouroi auseinander gestellten, nur in Umrissen angedeuteten Beine in voller Länge sichtbar werden. Nach links wendet sich auch die überlebensgroße, verstorbene Frau auf einer relativ breiten, von Leisten gerahmten Stele des späten 6. Jh. aus Eltyna, die sich in dem rundlichen, von gewellten Haarsträhnen gerahmten Gesicht, dem üppigen Körperbau und der inseljonischen Schrägmanteltracht an parische Koren (Taf. 10,5–6) anschließt.[66] Die Bildhauerarbeit ist mäßig. Der Schrägmantel ist ganz unverstanden auf beiden Armen geknüpft, die Zickzackfalten sind linear verhärtet.

Import aus Naxos sind zwei figürlich verzierte Marmorgeräte des späten 7. Jh., eine mit einer menschlichen Kopfprotome geschmückte Lampe aus Prinias[67] und ein Becken mit einer Löwenkopfprotome aus Gulediana.[68] In Anlehnung an die naxische Marmorlampe wurde von einem lokalen Bildhauer in Knossos eine Steatitlampe mit einer Menschenkopfprotome geschaffen, deren Gesichtszüge wie eine Maske wirken.[69]

Die in einer weit zurückreichenden handwerklich-künstlerischen Tradition stehenden kretisch-dädalischen Bronzefiguren sind in Haltung und Tracht stark von subminoischen und subgeometrischen Gestaltungselementen geprägt.[70] Die Bildsprache der kretischen Bronzereliefs zeigt zudem bis in die erste Hälfte des 7. Jh. den dominierenden Einfluß der orientalischen Toreutik.

In dem kleinen Tempel des Apollon Delphinios in Dreros wurden im frühen 7. Jh. auf einer Kultbank die Bronzesphyrelata der delphischen Trias, Apoll, Artemis und Leto, aufgestellt (Taf. 6,1).[71] Die großformatigen Götterbilder sind aus einzel-

[65] Rethymnon 1. Lembesi a. O. 101 Taf. 42a. Dies., AntPl XII (1973) 7 Taf. 1a.

[66] Heraklion 473. Lembesi a. O. 9–14 Abb. 1–5 Taf. 1b. Dies., Steles 104 Taf. 42b.

[67] Heraklion 3239. Davaras 56 Nr. 30 Abb. 46. S. 159 A. 58.

[68] Rethymnon. Platon, Prakt 1955, 300 Taf. 113b. GabelmannLöwenb. 117 Nr. 82b. S. 159 A. 62.

[69] Oxford. Boardman (1961) 125 Nr. 544 Abb. 45 Taf. 47. Beazley, JHS 60, 1940, 44 Nr.

[70] C. Verlinden, Les Statuettes Anthropomorphes Crétoises en Bronze et en Plomb du IIIe Millénaire au VIIe Siècle av. J.-C. (1984).

[71] Heraklion 2445–2447. Davaras 51 Nr. 2. Beyer 154 Nr. 58 Taf. 47–8; 51,4–5. Harrison 40 Abb. 4. Lembesi 90 Taf. 26b–c. Blome 13; 51; 79 Taf. 4,1–2. Marinatos, Prakt 1935, 203–12 Abb. 9; 11. RE Suppl. VII 136. RichterKo. Nr. 16–7. RobterK. 26 Abb. 12–3. RichterKo. Nr. 16–7. Boardman, BSA 62, 1967, 61. leyB. Nr. 38–40. Boardman, BSA 62, 1967, 61. Hadzistelíou Price a. O. 58 Nr. 12 Taf. 3,5. Ken-

nen Bronzeblechen getrieben und über einem Holzkern zusammengenietet. Als Herr des Tempels steht der halblebensgroße, jugendlich nackte Apoll in der Mitte und überragt Mutter und Schwester erheblich. Der Gott spreizt die langen Beine leicht auseinander und streckt die beiden gewinkelten Arme nach vorn, die verlorene rechte Hand hielt wohl den Bogen. Die prall gerundeten Oberschenkel sind durch die scharf eingezogenen Kniekehlen und die kugeligen Kniescheiben gegen die kurzen Unterschenkel mit den gratigen Schienbeinen und den kräftigen Waden abgesetzt. Der kurze, dreiecksförmige Rumpf ist mit dem spitzen Becken wie ein Keil zwischen die Schenkel getrieben. Aus dem winkligen Einschnitt der Taille wächst der Oberkörper trapezförmig auf. Unter den großen, eingelegten Brustwarzen tritt der obere Rand des Thoraxbogens als gratiger Winkelhaken vor. Der Rükken wird durch die eingesenkte Wirbelsäule gegliedert. Auf breitem Hals sitzt der übermächtige Kopf. Das volle Gesicht ist gleichmäßig vorgewölbt. Die Brauen sind durch die spitze Nase fest mit dem schmallippigen Mund verspannt. Die großen, mandelförmigen Augen waren in anderem Material eingesetzt. Die glatten, vom Wirbel radial auseinander strebenden Haarsträhnen, die sich wie eine Kappe über den Schädel legen, sind über der niedrigen Stirn gerade abgeschnitten und fallen hinten in einem langen Schopf auf den Rücken. Der Apoll von Dreros schließt sich in dem additiven Aufbau des Körpers mit der scharfen Abgrenzung des keilförmigen Rumpfs gegen die Beine und in dem tiefen Einschnitt der Kniekehlen zwischen Ober- und Unterschenkeln sowie in der raumgreifenden Bewegung der gespreizten Beine und der vorgestreckten Arme an die spätgeometrischen Bronzejünglinge der Insel (S. 71) an. In dem winkligen Einschnitt der „Wespentaille" und in der kappenartigen Haarfrisur mit dem langen Nackenschopf knüpft der Gott sogar noch an die subminoische Kleinplastik an. Dagegen setzt sich der Apoll von Dreros von seinen geometrischen Vorgängern durch die prall gerundeten Formen des voluminösen Körpers und des vollen Gesichtes entschieden ab. Erstmalig wird der Rumpf durch den angedeuteten Thoraxbogen und die eingesenkte Wirbelsäule gegliedert, die Mittelachse des Gesichtes fest verspannt. Wenn sich auch die einzelnen Gestaltungselemente noch nicht zu einem übergreifenden tektonischen Gliederungssystem zusammenschließen, so erweist sich der Gott von Dreros nach dem ausgeprägten Sinn seines Meisters für die plastische Substanz des menschlichen Körpers dennoch als echtes Frühwerk der neuen archaischen Kunstepoche. Die beiden von Poloi bekrönten Göttinnen stimmen im Schnitt der Gesichter mit den eingelegten Augen und in der Anlage der im Nacken gerade abgeschnittenen Haarsträhnen mit dem Apoll überein, sind aber in der einheitlichen Konzeption des Körperbaus reifer. Im Unterschied zu dem nackten Gott stellen die beiden Frauen die Beine eng zusammen und pressen die herabhängenden Arme mit den ausgestreckten Händen an die Schenkel. Sie sind mit einem langen, glatt anliegenden Chiton bekleidet, der die sich im Profil

Schiering a. O. 197–200 Abb. 75. PKG I Taf. 12. FuchsSG. 22 Abb. 5–6. Papado[illegible] … Taf. [illegible] LIMC II 265

nach unten verjüngenden Beine eng umschließt und die Füße verdeckt. Die Mittelborte zwischen den Beinen und der untere Gewandsaum sind mit getriebenen Mustern verziert. Der gliedernde Einschnitt der Gürtung wird durch die gesenkten Arme überspielt. An dem kurzen Oberkörper treten die Brüste knospenhaft vor. Das am Halsausschnitt des Chiton geheftete Epiblema hüllt den Rücken ein. Anders als der Apoll sind die beiden Göttinnen von den nackten, spätgeometrischen Frauenfiguren (S. 72) durch die eng geschlossene Haltung des massigen, großflächig gegliederten Körpers und durch die Bekleidung mit Chiton und Epiblema klar zu trennen, die die Sphyrelata andererseits als die beiden frühesten Vertreterinnen des neuen dädalischen Frauenbildes ausweisen. Die unterschiedliche Anlage der Frauenunterkörper bei den Sphyrelata und den ersten Steinskulpturen (Taf. 7,1) ist in dieser Frühphase weniger struktureller als vielmehr technischer Natur. Während der Bildhauer sich mehr an dem kubischen Steinquaderblock orientiert, vermeidet der Toreut bewußt scharfe Kanten und rundet die Formen ab. Die Bronzekultgruppe des frühen 7. Jh. aus Dreros läßt schon in den Anfängen einen eigentümlichen Wesenszug der gesamten kretisch-dädalischen Plastik erkennen: die Diskrepanz zwischen dem konservativen Jünglings- und dem progressiven, zukunftsweisenden Frauenbild.

Von weiteren kretischen Sphyrelata sind nur Bruchstücke gefunden. In den Umkreis des Apoll von Dreros (Taf. 6,1) sind die Beine eines etwas kleineren, nackten Jünglings aus Praisos einzuordnen.[72] Ein kretischer Erzgießer hat im letzten Viertel des 7. Jh. in unmittelbarer Anlehnung an die naxischen Kouroi (Taf. 8,4; 9,4–5) den knapp halblebensgroßen, nur in der Rumpfpartie erhaltenen Jüngling von Palaiokastro geschaffen, der sich von seinen kretischen Verwandten durch die großflächig verspannte Körpergliederung absetzt.[73] Da sich der breite Metallgürtel nur wenig in die Taille einsenkt, sind der trapezförmige Oberkörper und die Beine jetzt fest zusammengewachsen. Der Parabelbogen des Thorax schließt sich an die Gürtung an und verbindet das Bauchdreieck, über dem sich die Brustmuskeln kräftig vorwölben, mit dem Becken.

Großformatig sind auch zwei isoliert gearbeitete Köpfe. Aus Bronzeblech getrieben ist ein dädalisches Kopfgefäß mit hohem Fuß und schlankem Hals aus der Idagrotte.[74] Die Kopfform und Haaranordnung sind durch den ovoiden Gefäßkörper festgelegt, vor den die fragmentierte, seitlich durch die schlaufenförmigen Ohren begrenzte Gesichtsmaske geblendet ist. Über den mandelförmigen Augen breiten sich die buschigen Brauenbögen mit den fein ziselierten Haaren aus. Die durch eingezogene Bänder unterteilten Reihen von Buckellocken sind eine originelle Abwandlung der Etagenperücke. Eine drittellebensgroße Frauenkopfprotome aus Kyptos, die mit einem Doppelring am Hals an den Pfosten eines Holzgerätes, wohl

[72] Heraklion 879. Benton, BSA 40, 1939/40, 57 Nr. 31 Taf. 31. Verdelis, AM 82, 1967, 42 Abb. 10.

[73] Heraklion 1328. Davaras 52 Nr. 3. Beyer 157 Nr. 60. Benton a. O. 55 Nr. 33 Taf. 28.

[74] Heraklion 1644. Oxford. Boardman (1961) Nr. 378 Abb. 35 Taf. 28.

einer Thronlehne, angenagelt war, ist im frühen 6. Jh. von einem kretischen Erzgießer in der von Samos übernommenen Hohlgußtechnik gearbeitet worden (Taf. 7,6).[75] Die Bronzekopfprotome gibt sich wie der in der Gesamtanlage eng verwandte Kalksteinkopf aus Axos (Taf. 7,5) in der Mischung aus altertümlichen und fortschrittlichen Zügen als subdädalisches Werk zu erkennen. Das Gesicht entwickelt sich zwar voll in die Tiefe, bewahrt aber noch den strengen U-förmigen Umriß der älteren Frauenköpfe. Dagegen wölbt sich das Integument über den Jochbeinen weich auf und spannt sich in einem Bogen um den breiten Mund über das spitze Kinn. Die großen, ursprünglich in anderem Material eingelegten Augen werden von breiten Lidern gerahmt. Wie bei dem dädalischen Kopfgefäß sind die Brauenhaare eingeritzt. Die Nase ragt spitz vor. Über der Stirn rollen sich Spirallocken auf. Die langen, durch eine Binde zusammengehaltenen Perllocken stauen sich hinter den weit zurücksitzenden Ohren und biegen die Ohrmuscheln noch nach vorn um. Die gesamte Haarmasse ist durch feine Punktierung aufgelockert. Der Frauenkopf wird von einem niedrigen Polos bekrönt.

Die Mehrzahl der kretischen Bronzevotivfiguren sind massiv gegossene Statuetten. Ein ruhig stehender, nackter Jüngling der mittleren ersten Hälfte des 7. Jh. führt im Bau des massigen Körpers etwas über den Apoll von Dreros (Taf. 6,1) hinaus.[76] Der winklige Tailleneinschnitt wird von dem breiten Metallgürtel verdeckt. Die Kniekehlen senken sich nur mäßig in die stabilen Beine ein. Die Arme hängen seitlich herab. Während der Jünglingskopf in der Haarfrisur mit dem Apoll übereinstimmt, ist das stark gewölbte Gesicht etwas voller, Wangen und Kinn sind weicher gerundet. Unter den breiten Brauenbögen treten die linsenförmigen Augen vor. Zwischen den Jüngling von Arkades und den Apoll von Dreros (Taf. 6,1) stellt sich der nackte, gegürtete Läufer aus Axos, der in der raumgreifenden Bewegung der vorgestreckten Arme und des zurückgewinkelten rechten Unterschenkels noch an geometrische Bronzefiguren anschließt.[77]

Ein stämmiger Jüngling des mittleren 7. Jh. steht mit geschlossenen Füßen auf einer spulenförmigen Basis, winkelt die erhobenen Arme seitlich ab und hält mit den Händen die Beine eines auf den Schultern liegenden Widders mit weichem, durch Ritzung aufgelockertem Vlies fest (Taf. 7,7).[78] Die langen, kräftigen Beine, die durch die flache Einsenkung der Kniekehlen und die eingetieften Kniescheiben gegliedert werden, biegen halbkreisförmig zu der eng geschnürten Taille um. Im Unterschied zu seinen frühdädalischen Vorgängern trägt der Kriophoros in Anlehnung an die

[75] Louvre. Cat. Br. Nr. 1. Studniczka: Antike Plastik (Festschr. W. Amelung 1928) 246 Abb. 3–4. S. 415 A. 11.

[76] Heraklion 3072. Lembesi 87–95 Abb. 2 Taf. 25–62. Dies., ASAtene 61, 1983, 310 Abb. 6.

[78] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 158. Zazoff: Däd. Kunst 46 B 5 Taf. 18–9. Davaras 56 Nr. 31. Gehrig, AA 1979, 547–53 Abb. 1–6. Schiering a. O. 211–5 Abb. 79. RolleyB. Nr. 41. Blome 55 Taf. 22,1. HDGA Nr. 144 m. Abb. FuchsSG. 24

minoische Männertracht unter dem breiten Metallgürtel einen kurzen Hüftschurz, unter dem sich das spitze Becken und das pralle Gesäß vorwölben. Der kurze Oberkörper wächst aus der schmalen Taille dreiecksförmig zu den weit ausladenden Armen auf. Unter den gratigen Schlüsselbeinen ziehen sich die flachen, durch einen vertikalen Einschnitt unterteilten Brustmuskeln fast bis zur Gürtung herab. Der reifdädalische Widderträger schließt sich in den Proportionen, der klaren Tektonik des gerüsthaft gebauten Körpers mit dem scharfen Profileinschnitt zwischen Gürtung und den weit vorgewölbten Glutäen unmittelbar an die nur wenig ältere Frau von Auxerre (Taf. 6,3) an. Auf den aufstrebenden Stützen der langen Beine ruht der kurze, dreieckige Oberkörper, dessen schwere Last durch die horizontale Gürtung, vor allem durch die seitlich ausgestreckten Arme und das auf den Schultern ruhende Opfertier betont hervorgehoben wird. Das Körpergerüst wird zudem durch die verhaltene, auf das Wesentliche konzentrierte Binnengliederung gefestigt. Im Unterschied zu allen übrigen kretisch-dädalischen Bronzejünglingen knüpft der Kopf des Kriophoros nicht nur in der kappenartigen, hier durch einen Mittelscheitel unterteilten Haarfrisur mit dem langen Nackenschopf, sondern auch in der kontrastreichen Modellierung des Gesichtes an die minoische Kunst an. Der mächtige Kopf lädt tief nach hinten aus. Die Ohren sind weit zurückgesetzt. Das schmale, keilförmige Gesicht mit dem spitzen Kinn wölbt sich zur Mittelachse stark vor. Die mandelförmigen, von scharfen Lidern gerahmten Augen unter den gratigen Brauenbögen sind weit aufgerissen. Die breite Nase leitet zu dem riesigen Mund mit den wulstigen, nach unten durchgebogenen Lippen über. Der Erzgießer orientiert sich in der Gestaltung des großzügig geschnittenen Jünglingsgesichtes nicht an den kleinteiligen Köpfen der spät- und subminoischen Bronze- und Tonplastik, sondern wie die Toreuten der gleichzeitigen reifdädalischen Bronzetreibreliefs an den ungemein lebendigen Gesichtern der minoischen Freskenmalerei, wie die auf Seitenansicht berechnete, enorme Tiefenentfaltung und das spannungsvoll abgetreppte Profil des Kriophoroskopfes klar erkennen lassen.

Mit dem Widderträger im Körperbau eng verwandt, aber etwas gestreckter in den Proportionen ist ein auf die Athener Akropolis geweihter Jüngling, der ebenfalls mit einem kurzen Schurz bekleidet ist und auf den vorgestreckten, nur in Ansätzen erhaltenen Unterarmen wohl auch ein Opfertier trug, das den ungegliederten Oberkörper verdeckte.[79] Da nach dem Guß der im Körper gelungenen Bronzefigur am Kopf Fehlstellen zu Tage traten, wurde in einem bei massiven Bronzevotiven einmaligen Arbeitsvorgang die aus einem zweiten Werkstück nachgeformte Schädelkalotte auf einer geglätteten Schnittfläche angestiftet und die Front mit einer aus Edelmetallblech getriebenen Gesichtsmaske verkleidet, die in einem Dübelloch am Kinn verzapft wurde. Während die übrigen kretischen Jünglinge die altmodische minoische Schopffrisur tragen, fällt die schwere Haarmasse des Opferträgers in

dichten horizontalen Wellen bis auf die Schultern herab. Der Bronzejüngling von der Akropolis schließt sich in den gelängten Körperproportionen, vor allem in der identischen Tracht der dädalischen Etagenperücke an die monumentale Göttin von Astritsi (Taf. 7,2) an und ist demnach bald danach zwischen 640–630 geschaffen. In den Umkreis des Opferträgers gehört ein stark korrodierter Bronzejüngling mit kurz geschnittener Etagenperücke aus Phaistos, der als einziger einen knielangen Schurz trägt.[80]

Mit dem Kouros aus Kato Symi, der wie das Sphyrelaton von Palaiokastro stark von naxischen Vorbildern (Taf. 8,4) beeinflußt ist, erreicht das kretisch-dädalische Jünglingsbild erst im späten 7. Jh., am Ende der Epoche, seinen krönenden Abschluß.[81] Der Kouros folgt im gestreckten Bau des Körpers mit den langen, wohl gerundeten Beinen, dem scharfen Einschnitt des breiten Metallgürtels in die Taille und dem breit aufstrebenden Oberkörper dem Opferträger von der Athener Akropolis. Wie die naxischen Kouroi setzt der Jüngling aber nun die unverhüllten Beine in ausgeprägter Schrittstellung auseinander und durchbricht als erster die geschlossene Haltung seiner Vorgänger. Die gesenkten Arme sind ganz leicht nach vorn gewinkelt, die Hände zu Fäusten geballt. Der eingesenkte Thoraxbogen ist bis zur Gürtung durchgezogen. Die kräftigen, stumpfwinklig unterteilten Brustmuskeln wölben sich vor und sind seitlich mit den Armansätzen verbunden. Das wohl proportionierte Gesicht biegt in sphärischer Wölbung tief nach hinten um. Der volle Mund bildet mit der schmalen Nase und den Brauenbögen in der Mittelachse ein fest verspanntes Achsenkreuz. Die mandelförmigen Augen drängen nach vorn. Der Kouros trägt wieder die minoische Kappenfrisur mit langen Nackensträhnen, von denen je zwei nach vorn auf die Brust gezogen sind. Der kretische Erzgießer hat die von den athletischen naxischen Kouroi gebotenen Anregungen in gelungener Weise benutzt, das kretische Jünglingsbild durch die geöffnete Beinstellung und die angezogenen Arme aus der befangenen Haltung zu befreien und zudem das Zusammenspiel der Kräfte durch die Verbindung der Brustmuskeln mit den Armen und die Verankerung des Thorax in der Taille zu aktivieren. Mit dem meisterhaften Kouros von Kato Symi erreicht die kretische Plastik für eine kurze Zeitspanne den Anschluß an die von den Inseln bestimmte Entwicklung des griechischen Jünglingsbildes. Etwas reifer in den Körperformen ist ein geschürzter Jüngling aus Knossos, der nach der ausgreifenden Schrittstellung und dem weich auf den Rücken fallenden, unten abgebundenen Haarschopf als subdädalische Arbeit des frühen 6. Jh. zu erkennen ist.[82] Anzuschließen ist eine Kopfprotome von Gulediana.[83]

Die kretischen Krieger der zweiten Hälfte des 7. Jh., die in der hoch erhobenen rechten Hand den Speer halten, folgen im Typus den geometrischen Lanzenschwin-

[80] Oxford. Boardman (1961) 121 Nr. 527 Taf. 45. Zanoff: Dädal. Kunst 50 B 7 Taf. 14a–b. Verlinden a. O. 224 Nr. 250 Taf. 97.

[81] Heraklion [illegible]

[82] New YorkMetrM. 47.11.8. RichterHGC 33 Taf. 22c. Dies., Archaic Greek Art (1949) 34

gern. Ein reifdädalischer Krieger aus Knossos schließt sich in der Modellierung der nackten, geschlossen stehenden Beine an den Kriophoros (Taf. 7,7) an.[84] Am Brustpanzer ist der Thoraxbogen durch einen Winkelhaken angedeutet. In dem sphärisch gewölbten Gesicht sind Augen, Brauen und Mund scharfgratig herausgearbeitet. Mit dem Lanzenschwinger von Knossos ist nach der geschlossenen Beinstellung, den hart geschnittenen Gesichtszügen und dem langen, minoischen Nackenschopf ein mit Helm, Brustpanzer und Beinschienen bewaffneter Krieger aus Olympia zu verbinden.[85] Ein spätdädalischer Lanzenschwinger, der die Beine weit auseinander stellt, ist mit Beinschienen, der für Kreta charakteristischen Bronzemitra, einem breiten Metallgürtel und einen Brustpanzer aus Leder gerüstet, der mit schräg gestellten, minoischen Efeublattmotiven geschmückt ist.[86]

Die nackten kretischen Bronzejünglinge der vorgerückten hoch- und spätarchaischen Zeit sind provinzielle Nachbildungen kykladischer Kouroi. Ein schlanker Kouros der ersten Hälfte des 6. Jh. ist ganz ohne Sinn für den Aufbau des nackten Köepers gestaltet.[87] An den langen Beinen ziehen sich die gratigen Schienbeine bis über die Kniescheiben hoch, das Gesäß ragt spitz vor, der Rumpf ist ungegliedert, die Arme hängen schlaff herab, das Gesicht ist ganz grob geschnitten. Gegen den natürlichen Fluß der auf den Rücken fallenden Haarsträhnen sind neben den Wangen noch die horizontalen Wellen der dädalischen Etagenperücke angedeutet. Noch dürftiger gearbeitet sind die übrigen kretischen Kouroi.[88] Die massigen, ungegliederten Körper sind zumeist blockhaft gebaut. Die Gesichtszüge sind nur skizzenhaft angedeutet. Von zwei nackten, eilenden Jünglingen, die in dem üblichen archaischen Knielaufschema dargestellt sind,[89] schließt sich der Bärtige in dem plumpen Köperbau an die Kouroi an, dagegen ist der unbärtige Läufer nach dem fein durchmodellierten Gesicht und der gespannten Haltung des Köpers eine gelungene Arbeit des späten 6. Jh.

Unter den kretischen Bronzefiguren sind nur wenige Frauen. In der Nachfolge der Frau von Auxerre steht die hinten abgeflachte Hochrelieffigur eines Mädchens aus Gortyn mit scharf geschnittenen Gesichtszügen, die mit einem Zapfen an der Rückseite an einem Gerät angebracht war.[90] Von den ursprünglich wohl drei Karyatiden eines spätdädalischen Beckens ist der Oberkörper einer bekleideten Frau erhalten, die mit den hoch erhobenen Armen die mit einem Zapfen auf dem Polos befestigte Schale abstützte.[91] Das akzentuiert durchmodellierte Frauengesicht und die schweren seitlichen Perllocken erinnern an die Frau von Eleutherna (Taf. 7,3). In das mittlere 6. Jh. gehört der stark korrodierte Oberkörper einer Frau aus Lyttos, deren weich gerundetes Gesicht von geschlängelten Haarsträhnen gerahmt wird.[92]

[84] Louvre. Cat. Br. Nr. 106. LambGRB. 83 Taf. 25a.

[85] BerlinP. Kat. Br. I Nr. 184.

[86] BerlinP. 8408. Furtwängler, AA 1894. 120 Nr. 33 Abb. 19. Zum Efeumotiv: A. Furumark, The Mycenaean Pottery (1941) 268–74 Abb. 35–6.

[87] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 159. RichterK. Nr. 53.

[88] AthenNM. 11783. Heraklion. DeonnaA. 261 Nr. 22. Halbherr, Museo Italiano di Anti- [illegible] 10–12, 1927–29, 704 Abb. 664–6. Prakt 1974. 227; 236 Taf. 168b; 175d. Ergon 1974. 119 Abb. 108. Ergon 1983, 94 Abb. 122.

[89] Heraklion. Halbherr, Mus. It. 734 Nr. 4–5 m. Abb. Levi a. O. 704 Abb. 667–8. Wiegartz, MWP (1965) 52 Taf. 13,3.

[90] Heraklion 2448. Rizza, Scrinari 157 Nr. 18 Abb. 274 Taf. 6.

[91] New YorkMetrM. 39.11.12. RichterHGC. 33 Taf. 22i. Dies., AJA 44, 1940, 181 Abb. 1–3. Davaras 56 Nr. 34. LIMC II 17 Nr. 79

[illegible] Art and Tech-

Die dädalischen Bronzetiervotive auf Kreta, Rinder, Pferde und Ziegenböcke, knüpfen nahtlos an ihre geometrischen Vorgänger (S. 72) an.[93] Das Körpervolumen nimmt allmählich zu, die gelängten Beine werden deutlich gegen den Leib abgesetzt, an den großen Köpfen treten Maul, Augen, Ohren und Hörner plastisch vor. Ganz von der orientalischen Kunst geprägt ist ein Löwe in Sprunglage aus Amnisos.[94] Tiere und Mischwesen waren als figürlicher Schmuck an Bronzegeräten angebracht. Die Reihe der geometrischen Kesselständer beschließt ein Nachzügler aus dem frühen 7. Jh., dessen Strebegestänge mit Pferd, Ziegenbock und Hirschen gefüllt ist.[95] Im Unterschied zu den flach ausgewalzten Tierkörpern sind die rundplastischen Köpfe detailliert durchmodelliert. Etwas jünger ist eine hockende Sphinx mit weich gerundetem Löwenkörper, die mit einem vasenförmigen Gebilde auf dem zur Seite gedrehten Kopf am Gestänge eines Dreifußes befestigt war.[96] Das feingliedrige Gesicht mit der fliehenden Stirn wird von vier schweren, korkenzieherförmig aufgedrehten Haarsträhnen gerahmt. Im Gegensatz zu den gleichzeitigen, orthogonal gerichteten Tierfiguren schließt sich die Sphinx mit den frei in den Raum vorstoßenden Stummelflügeln und den weich aufgerollten Haarsträhnen an Schöpfungen der minoischen Kunst an. Die kretischen Dreifußkessel des 6. Jh. folgen im figürlichen Dekor importierten Prototypen aus Sparta, von denen eine einheitliche Serie liegender Kesselrandlöwen auf der Insel gefunden wurde.[97] Wie die Vorbilder waren die lokalen Stabdreifüße mit hockenden und liegenden Sphingen auf volutenförmigen Standplatten geschmückt.[98] Als Kesselrandfigur ist wohl auch ein schreitender Kentaur des frühen 6. Jh. mit gedrungenen Körperformen in Anspruch zu nehmen, dessen dreiecksförmiges Gesicht von der Etagenperücke und einem Knebelbart gerahmt wird.[99] An einem spätarchaischen Kothon aus Knossos sind von mächtigen Schlangen gerahmte Gorgonenmasken angebracht.[100]

Von kretischen Toreuten wurden in großer Zahl reich mit Figuren geschmückte Prunkwaffen aus getriebenem Bronzeblech hergestellt, die als beliebte Weihegaben in die heimischen Kultgrotten und die überregionalen Heiligtümer des Festlandes gestiftet oder in die Gräber der Toten gelegt wurden. Die zumeist in die idäische Zeusgrotte[101] aber auch nach Delphi[102] geweihten Bronzeschilde, deren Produktion sich über den Zeitraum von der zweiten Hälfte des 8. Jh.[103] bis in die frühdädalische Periode erstreckt, zeigen die überaus enge Verflechtung der frühen kretischen To-

[93] Heraklion. Prakt 1975, 325 Taf. 256b. 1977, 416 Taf. 219b. 1981, 390 Taf. 258a–b. Delt 32, 1977 Chron 334 Nr. 1 Taf. 208e. Shaw, Hesp 49, 1980, 233 Taf. 64d; 65b. Ders., Hesp 50, 1981, 241 Taf. 59e. A. Pilali-Papasteriou, Die bronzenen Tierfiguren aus Kreta (1985) bes. 100 Taf. 25–6.

[94] Heraklion 2318. Pilali-Papasteriou a. O. 100 Nr. 6 Taf. 25.

[95] Frankfurt. Kat. II Nr. 5. Bol, StädelJb N. F. 8, 1981, 15 Abb. 1–3. Vgl. S. 72 A. 396.

[96] BerlinCh. 31342. Langlotz: Corolla Curtius (1937) 60 Taf. 5. Mitten-Doeringer-MBCW. Nr. 41 m. Abb. Zur Flügelform vgl.: Droop, BSA 12, 1905/06, 41 Abb. 20.

[97] Heraklion 905 u. a. Halbherr a. O. 746 Nr. 1 m. Abb. ReinachRS. II 711,1–2. Gabelmann-Löwenb. 112; 117 Nr. 16; 81. BCH 110, 1986, 748 Abb. 130. S. 224 A. 83.

[98] Heraklion. Halbherr a. O. 745 m. Abb. Levi a. O. 539 Abb. 608.

[99] Heraklion 3141. Lembesi, Prakt 1972, 200 Taf. 188c. Dies., AAA 6, 1973, 108 Abb. 7. Verlinden a. O. 228 Nr. III.5 Taf. 100.

[100] Heraklion 2460. Boardman, BSA 57, 1962, 28 Abb. 1 Taf. 2.

[101] Heraklion 1–9; 25–28; u. a. AthenNM 11762–4; 117762a–e. Kunze 1–290 Taf. 1–56. F. Canciani, Bronzi Orientali e Orientalizzanti a Creta nell' VIII e VII Sec. a. C. (1970). (Kyrieleis, Gnomon 44, 1972, 704–9). Matz, JdI 65/66, 1950/51, 91–102 Nr. 1–9. Fittschen-UBS. 79 L 17. Korti-Konti, AAA 4, 1971, 276; 283 Abb. 2–3. GabelmannLöwenb. 31; 112 Nr. 152a–h. MüllerLuM. 234; 239; 246 Nr. 24; 55–61; 118; 130–2. B. Borell, Attisch geom. Schalen (1978) 74–92 bes. 90. DierichsBG. 145. Blome 15–23 Taf. 5–10. RolleyGB. 67. Ergon 1984, 108 Abb. 146.

[102] Inv. 6948; 7177; 7226–7. Amandry, BCH ... Nr. 8 Abb. 8–9

reutik mit den Werkstätten des Orients vor allem des nordsyrisch-phoinikischen Raumes.

Noch in der spätgeometrischen Epoche sind die Jagd- und die daran anschließende Vierecknetz-Gruppe entstanden, deren Bildkomposition von der kreisrunden Schildfläche bestimmt wird. Die Schildmitte nimmt zunächst der riesige, plastisch vorgetriebene Vorderkörper eines Löwen ein, der später als Kopfprotome auf die Nabelzone reduziert wird. Um den Nabel breitet sich ein großes Tondobild aus, das entweder in kreisender Bewegung die Kämpfe von Kriegern gegen Löwen oder eine nackte Fruchtbarkeitsgöttin zwischen symmetrisch angeordneten Sphingen zeigt. Um das zentrale Hauptbild ziehen sich von Schmuckbändern unterbrochene, konzentrische Friesbänder, in denen Tierkampfgruppen oder weidende Hirsche aufgereiht sind. Die Bild- und Formsprache der beiden frühen Schildgruppen zeigt die charakteristische Gestaltungsweise der orientalischen Kunst, wie folgende typische Merkmale skizzenhaft verdeutlichen: die Form des Protomenschilds mit dem zeichnerisch-ornamental stilisierten Löwenkopf, die großräumige Anordnung des zentralen Mittelmedaillons, die im Vergleich zum Menschen übermächtigen Tiere, die massigen Tierkörper mit der detaillierten Binnenmodellierung und den weich geschwungenen Umrissen, die sinnlich-üppigen Körper der Göttinnen, die starren, wie aufgeblasen wirkenden Menschengesichter, die Kammhelme mit den eng anliegenden Helmbüschen und die „Hathorfrisur" der Frauen. Bei dem rein orientalischen Bildstil der frühen Schilde, der keine Berührungspunkte mit der kretisch-spätgeometrischen Bronzeplastik und Vasenmalerei aufweist, ist nicht sicher zu entscheiden, ob es sich um Arbeiten nach Kreta eingewanderter Toreuten aus dem nordsyrisch-phoinikischen Raum handelt oder um exakte Kopien lokaler Erzbildner nach orientalischen Vorlagen.

Mit dem Einsetzen des neuen dädalischen Stils im frühen 7. Jh. wird die orientalische Bildsprache der Protomenschilde zusehends graecisiert (z. B. KB 10). Die Löwenkopfprotomen folgen zwar noch dem späthethitischen Typus, doch durch die vordrängende Nase wird das schmale Raubtiergesicht nach griechischen Strukturgesetzen stärker vereinheitlicht. Charakteristisch kretisch ist die Vielzahl der Brauenbögen. Die Reliefbilder werden gleichmäßig über die Schildfläche verteilt. An die Stelle des Mittelmedaillons treten weitere konzentrische Reliefbänder mit orientalisierenden Tierfriesen, in denen sich zu den weidenden Hirschen schreitende Rinder, Pferde, Hasen, geflügelte Löwen, Greifen und Sphingen hinzugesellen. Im Sinne der gebundenen dädalischen Formsprache werden die Körperformen der Tiere vereinfacht. Das Volumen nimmt ab, die Binnenmodellierung wird auf das Notwendige beschränkt, die Umrisse werden begradigt, die Bewegungen beruhigt. In den Friesen der formal mit den Schilden übereinstimmenden Bronzeschalen taucht ein neues, rein griechisches Bildmotiv auf, der kultische Reigen der Frauen (KB 70–1). Die tanzenden Frauen sind mit einem langen, gegürteten Chiton und einem halbkreisförmigen Schulterumhang bekleidet, der wohl eine Sonderform des kretischen Epiblemas darstellt. Mit den Tierfriesen der späten Schilde und vor allen mit den Reigen der Frauen auf den gleichzeitigen Schalen, die in Körperbau und Tracht an die Göttinnen von Dreros (Taf. 6,1) anschließen, löst sich die kretische Toreutik in der proto- und frühdädalischen Periode allmählich von der Vormundschaft der orientalischen Reliefkunst und findet zu einem eigenen Lokalstil.

Ein Toreut aus Knossos hat im frühen 7. Jh. einen Köcher[104] und einen breiten Gürtel[105] für ein Kriegergrab im benachbarten Fortetsa geschaffen. In den beiden metopenartigen, durch Friesbänder mit schreitenden Sphingen gerahmten Bildfeldern des Köchers kämpft ein nackter, behelmter Jüngling gegen zwei hochaufgerichtete, auf den Hinterläufen stehende Löwen. Die Mitte des Gürtels nimmt ein Naiskos mit der Kultgruppe eines nackten Gottes zwischen zwei mit Chiton und Epiblema bekleideten, von Poloi bekrönten Göttinnen ein, der von Bogenschützen gegen je drei von links und rechts anfahrende Gespanne mit Fahrern und Kriegern verteidigt wird. Während in der streng heraldischen Gruppe des Herrn der Löwen auf dem Köcher ein schon von den geometrischen Goldblechen bekanntes, orientalisches Bildmotiv konserviert wird, ist die Verteidigung des

[104] Heraklion. J. K. Brock, Fortetsa (1957) 135; 198 Nr. 1569 Taf. 116; 169. Beyer 137 Nr. 40. ... Nr. 1568 Taf. 115; 168. Davaras 27 Abb. 28. Beyer 138 Nr. 41 Taf. 43,1; 46,1. Lembesi 93 ... Hadzisteliou Price a. O. 58 Nr. 12 Taf. 28b. ... Taf. 2,1; 3,1–2. Vgl. Steinzel:

Heiligtums auf dem Gürtel, die in fast identischer Form auf dem gleichzeitigen Kalksteinrelief von Chania wiederholt wird, ein neues lokales Thema. Die Tiere schließen sich in den einfachen Körperformen und den ruhigen Bewegungen an die Friese der späten Schilde an. Die Göttergruppe im Tempel und der Herr der Tiere wirken wie eine Umsetzung der protodädalischen Sphyrelata von Dreros (Taf. 6,1) in Relief. Eine weitere Arbeit der Werkstatt von Knossos ist das große, quadratische Beschlagblech von Kavousi mit Friesen von schreitenden Sphingen und parataktisch gereihten Gruppen des Herrn der Tiere.[106]

An Stelle der auslaufenden Serie der Prunkschilde wurden von den kretischen Toreuten im Zeitraum von ca. 630–580 reliefierte Körperrüstungen aus Bronzeblech geschaffen, die von vornehmen Stiftern als Weihgeschenke in den heimischen Tempeln[107] von Axos, Arkades, Dreros, Gortyn und Onythe sowie in den zentralen Kultstätten von Olympia[108] und Delphi[109] aufgestellt wurden.

Die übliche Rüstung, Helm, Brust- und Rückenpanzer, wird auf Kreta durch die Mitra ergänzt, eine halbkreisförmige Platte, die unter dem Glockenpanzer mit Ringen am Gürtel befestigt wurde und dem Unterleib des Hopliten Schutz gegen die Pfeilschüsse der für ihre Treffsicherheit berühmten Bogenschützen der Insel bot. Auf den Rüstungen sind überwiegend Pferde, Pegasoi, Löwen, Greifen und Sphingen dargestellt. Hinzu kommen Szenen aus dem Mythos: das lokale Thema der Europa auf dem Stier, der Raub der Helena auf Wagengespannen, die Tötung der Klytaimnestra durch Orest, Schlangen würgende Flügeldämonen und als Bild aus dem Alltagleben mit einem Reif spielende Jünglinge. Auf den einzelnen Rüstungsteilen sind Menschen und Tiere symmetrisch angeordnet. An den beiden Helmseiten sind jeweils identische Tiere oder Gruppen angebracht, die Figuren der Panzer und Mitren spiegeln sich in der Mittelachse. Im Sinne der streng heraldischen Bildkomposition ist das erzählerische Element der Mythenszenen auf ein Minimum beschränkt. Die in Schrittstellung stehenden oder thronenden Akteure sind allein durch die weitausgreifenden Armbewegungen miteinander verbunden. Der ganz flach getriebene Reliefschmuck der Rüstungen ist der Malerei eng verwandt. Menschen und Tiere erhalten ihre fest geprägte Gestalt durch die klar gezogenen Umrißlinien, von denen sich die Körper in kaum spürbarer Krümmung aufwölben. Die Binnenmodellierung konzentriert sich hauptsächlich auf die großflächige Abgrenzung der einzelnen Körperpartien durch Ritzungen oder Stege. Eigenartig sind die durch parallele Rillen verdoppelten Konturlinien der Beine. Im Gegensatz zu der verhaltenen Körpergliederung sind die Haarfrisuren der Menschen und die Mähnen der Tiere fein ziseliert, die Gewänder durch reiche Ritzmuster aufgelockert. Die hochgewachsenen Männer und Frauen der Prunkrüstungen bieten nach Körperbau, Gewandtracht und Gesichtsschnitt ein getreues Spiegelbild der Standardtypen der kretischen Rundplastik von der vorgerückten reifdädalischen (Taf. 6,4; 7,2) bis zur ausgehenden spätdädalischen (Taf. 7,3) Periode. Die von den anderen Männern abweichen-

[106] Heraklion. Kunze 218 Abb. 31 Taf. 56 e. Canciani a. O. 30; 108 Nr. 92. MüllerLuM. 249 Nr. 137. Beyer 136 Nr. 39. DierichsBG. 144 Kr B 1. Blome 10–3 Abb. 3.

[107] Heraklion Mus. u. Slg. Metaxa. Rethymnon. Hamburg 1967. 50 a–c. 1970. 26 a–e. New York Slg. Schimmel. Cat. Nr. 14–8. Levi, ASAtene 13/14, 1930/31, 43–146 Abb. 13–36. H. Hoffmann, Early Cretan Armorers (1972). (Kopcke, AnB 56, 1974. 430. Hölscher, Gnomon 48, 1976, 281–5). Hoffmann: Dädal. Kunst 26–40 A 1–17 Taf. 1–11. H. Brandenburg, Studien zur Mitra (1966) 9–29. Bartels Olympiabericht VIII ... Nr. 39; 42–3 Taf. 36,2; 66. Lembesi, Kretika Chronika 21, 1969, 97–118 Taf. 4–8. Petsas, Delt 25, 1970 Chron 202 Nr. 9 Abb. 2 Taf. 182 e–3 c. van Effenterre, BCH 97, 1973, 31–46. PKG I Taf. 149. MüllerLuM. 246; 249 Nr. 121; 138–9. DierichsBG. 144 Kr B 2. Blome 56–63 Taf. 23–4. RolleyGB. 80.

[108] Inv. B 4900 (Mitra); M 597 (Panzer). Koenigs-Philipp, FaO 99 Taf. 61. Bartels a. O. 198–205 Taf. 102–5. Hoffmann, Armorers 23; 26 Taf. 46,2; 47,2. Brommer, AA 1979, 510. JungTSG. 74. PKG I Taf. 180. Blome 80–3.

den Gesichter der Flügeldämonen des Helms aus einer Werkstatt von Arkades sind in den scharf geschnittenen Profilen von der minoischen Kunst beeinflußt. Die zumeist hochbeinigen Pferde, die mächtigen Raubtiere und Sphingen schließen sich mit den kompakten Körpern und auffällig kleinen Köpfen an die Tiere der Friese des Tempels von Prinias (Taf. 6,5) an. Von den übrigen Pferden setzen sich die Pegasoi des um 580 entstandenen Helms aus Axos deutlich ab, die schon den entwickelten Körperbau der hocharchaischen Zeit zeigen.

In das ländliche Heiligtum des Apollon Dendrites in Kato Symi wurden von den Bewohnern der Umgebung zahlreiche, flach getriebene Bronzereliefs geweiht.[110] Die thematisch ganz einheitliche Serie der Bronzeweihreliefs wurde zwischen 630–600 von einer hochtalentierten Toreutenwerkstatt im benachbarten Arkades geschaffen, deren temperamentvolle Arbeiten sich in der künstlerischen Handschrift deutlich von dem im Figurenstil eng verwandten, aber das erzählerische Element vernachlässigenden Bildschmuck der zum Teil am gleichen Ort hergestellten Rüstungen abheben.

Die Weihreliefs von Kato Symi schildern Szenen aus dem Kult und dem Leben der Landbevölkerung. Der Herr des Heiligtums sitzt auf einem Baum und klammert sich am Stamm fest oder schießt mit dem Bogen. Mit nie erlöschender Phantasie werden die verschiedenen Phasen der Jagd auf Wildziegen in immer neuen Variationen durchgespielt. Die Jäger lauern den ahnungslosen, ruhig verharrenden Ziegen auf, erlegen sie mit dem Bogen oder fassen das heftig widerstrebende Wild an den gebogenen Hörnern, fesseln die Läufe, stemmen die Jagdbeute mit gewinkelten Beinen hoch und tragen sie manchmal mit Unterstützung von Gefährten auf den Schultern fort. Der Kopf des knienden Jägers wird vom Leib der geschulterten Ziege verdeckt, deren Kopf unter den gefesselten Läufen festgesteckt ist. Bei einer mit dem Pfeil erlegten Ziege baumelt der Kopf haltlos herab. Im Heiligtum des Apoll wird die Jagdbeute als Opfer an den Gott auf einem Kulttisch deponiert. Die mit einem kurzen, gegürteten Lederwams bekleideten Jäger sind auffällig schlank gebaut und in den Proportionen stark überlängt. Die Konturen der Arme und Beine sind mit parallelen Rillen nachgezogen. Der stramm gezogene Gürtel schneidet winklig in die Taille. Die Gesichter sind großzügig geschnitten. Die Augen sind weit aufgerissen. Im Profil springen die spitze Nase und das schwere Kinn weit vor, in die wulstigen Lippen schneidet die Mundspalte tief ein. Die grazilen Jäger stimmen im Körperbau mit den spätdädalischen Jünglingsfiguren aus Bronze überein. Dagegen zeigen die ausdrucksvollen, großrahmigen Gesichter, die eng geschnürten Wespentaillen, die ungemein lebendigen Bewegungen, die sichere Erfassung der toten Tierkörper und vor allem die perspektivischen Überschneidungen, die der dädalischen Kunst sonst fremd sind, daß sich die Toreutenwerkstatt in Arkades von der Wandmalerei in den zerstörten minoischen Palästen inspirieren ließ.

Ein fragmentiertes protodädalisches Bronzerelief aus Gortyn zeigt eine stehende Frau im gegürteten Chiton.[111] In das mittlere 7. Jh. gehört das Palladion der Athena Promachos aus Dreros, deren Gliedmaßen aus flachen Blechstreifen geschnitten sind, die an die Rückseite des den Rumpf bedeckenden Rundschildes angenietet sind.[112] An die Mitren anzuschließen ist der geflügelte Jüngling

[110] Heraklion 2134 (v. Arkades); 3157–3190; 3255–3261; 3704–3713; 4112–4115; 4352–4356; 4452–4454; 4896–4899 u. a. KopenhagenNM. 4799. Oxford. Boardman (1961) 49 Nr. 218 Taf. 16. Louvre. Cat. Br. Nr. 93–4. A. Lembesi, To Iero tou Erme kai tes Aphrodites ste Syme Biannou I 1, Chalkina Kretika Toreumata (1985). Dies., AAA 6, 1973, 109–14 Abb. 8–10. Dies., Expedition 18, 1976 (3) 2–13. ... 41 B 1–3 Taf. 12–3; 14 c. Ders., Armorers 28; 32; 35 Taf. 48–9. Beyer 141 Nr. 44. FitschenUBS. 66 J 17–9. Blome 58; 97 Taf. 22,2. – Jägerblech aus Ida-Grotte: AthenNM. 11767. Lembesi, Iero Γ 14 Taf. 27; 42.

[111] Heraklion 3010. Rizza, Scrinari 138 Nr. 20 Taf. 6. Lembesi, Iero 56 Γ 13 Taf. 58.

[112] Heraklion 2273. Marinatos, BCH 60, 1936, 276 Abb. 42 Taf. 30. Hoffmann a. O. 37 Taf. 41,1. LIMC II 965 Nr. 68 Taf. 711. Lembesi ...

eines halbkreisförmigen Bronzeblechs aus Dreros, das den Griff eines Gefäßes schmückte.[113] Auf zwei, in derselben Form gegossenen Gürtelschließen, von denen eine nach Kolophon gelangt ist, ist die Potnia Tauron dargestellt.[114] Auf der runden Schmuckscheibe eines Holzgerätes aus Gortyn ist eine von der Etagenperücke gerahmte Kopfprotome angebracht.[115] Die gesamte Oberfläche eines runden Zierschildes aus Dreros mit einem Haltebügel an der Rückseite wird von einem sorgfältig getriebenen Gorgoneion vollständig ausgefüllt, das nach der entwickelten Form des Löwentypus im frühen 6. Jh. geschaffen ist.[116] Die drohend aufgerissenen Augen und das bohnenförmig geschwungene Löwenmaul waren wohl mit Glasfluß ausgefüllt. Auf der Stirn sind zwei geringelte Seeschlangen eingraviert.

Kretische Toreuten stellten im 7. Jh. neben den Bronzereliefs auch kostbare Treibarbeiten aus Gold für Weihgeschenke und Grabbeigaben her.[117] Fingerringe und Anhänger sind mit stehenden Frauen und Kopfprotomen in der Art der Göttinnen von Dreros (Taf. 6,1) geschmückt. Den Jagdblechen von Kato Symi nächstverwandt ist ein Goldrelief aus der Idahöhle, das wohl Helena flankiert von den Dioskuren zeigt, die in enger Verbundenheit die Handgelenke ihrer Schwester umfassen.[118] Ein ausgeschnittenes Goldrelief des frühen 7. Jh. aus der Idäischen Grotte stellt zwei Krieger dar, die wie Umsetzungen des Apoll von Dreros (Taf. 6,1) in Miniaturformat wirken.[119] Auch die beiden gleichzeitig entstandenen Kriophoroi aus einem Grab bei Knossos, die als Halbfiguren in hohem Goldrelief getrieben sind und mit der glatten Rückseite als schmückende Pendants an einem Gerät befestigt waren, schließen sich in den Formen des Gesichtes mit den eingelegten Augen, der Haarfrisur und der Beinmodellierung eng an den Apoll von Dreros (Taf. 6,1) an, sind aber im Unterschied zu dem nackten Gott mit dem kurzen Wams der kretischen Hirten bekleidet.[120]

Die überaus reiche, künstlerisch hochstehende kretisch-dädalische Terrakottaplastik[121] aus den verschiedenen, weit über die große Insel verstreuten Kunstzentren Gortyn,[122] Axos,[123] Lato[124] Anavlochos,[125] Praisos,[126] Sitia[127] und Hierapytna (Kavousi)[128] ist wie die Bildwerke aus Stein und Bronze stilistisch insgesamt einheit-

[113] AthenNM. 7771. Mazonaki, AAA 9, 1976, 57–61 Abb. 1–2. Vgl. A. 107.

[114] Heraklion 1625. Lehmann-Hartleben, AJA 43, 1939, 669 Abb. 1–2. Ch. Christou, Potnia Theron (1968) 159 Nr. 2. – Kolophon: S. 399 A. 47.

[115] Heraklion 388. Rizza, Scrinari 157 Nr. 19 Taf. 6.

[116] Heraklion. Marinatos a. O. 270–4 Abb. 38 Taf. 29. Riccioni, RIA N. S. 9, 1960, 146 Abb. 29. Schiering, JdI 79, 1964, 16 Abb. 18. BelsonGGA I 60. II 215 Nr. 6. Blome 62.

[117] Levi, AJA 49, 1945, 313–29 Abb. 23. Boardman: Dädal. Kunst 14. Ders., BSA 62, 1967, 57–70 Taf. 7–12. Higgins, BSA 64, 1969, 149–52 Taf. 43–4. Lembesi, BSA 70, 1975, 169–76 Taf. 23–5. Davaras 47 Abb. 40. Blome 10–3.

[118] Heraklion 415. AthenNM. 677. Blome 81 Abb. 14. Despinis, Delt 21, 1966 Mel 41 Taf. 22. Lembesi, Iero 55 Γ 9 Taf. 16. Vgl. Bronzebleche: A. 110.

[119] Heraklion. Ergon 1984, 110 Abb. 150.

[120] Heraklion. Beyer 154 Nr. 57 Taf. 44,1. Lembesi 92 Taf. 27b; 29b. Ders. a. O. 171 Taf. 25b. Boardman a. O. 60; 69 Nr. 47–8 Taf. ...

dem stilistischen Befund zu den letzten Vertretern der von ca. 750–670 reichenden Beigaben des gestörten Tholosgrabes.

[121] KnoblauchStud. 114–22 Nr. 1–50. Hall Dohan, MetrMusSt 3, 1930/31, 209–28 Abb. 1–50. JenkinsDed. passim. Dädal. Kunst 56–121 Taf. 23–55. Blome 28–41 Taf. 12–8.

[122] Heraklion. Rizza, Scrinari 160–93; 213–73 Nr. 53–266; 280–323 Taf. 10–43. Cassimatis, BCH 106, 1982, 447–64 Abb. 1–9 A. 130.

[123] Chania. Rizza, ASAtene 45/46, 1967/68, 211–302 Nr. 30–191 Abb. 4–26; 37–52 (monumental: Nr. 76–9; 101–3; 121–9).

[124] Heraklion. Demargne, BCH 53, 1929, 382–429 Abb. 3–36 Taf. 24–30.

[125] Heraklion. Demargne, BCH 55, 1931, 395–407 Abb. 31–6 Taf. 14–7.

[126] Heraklion. Halbherr, AJA 5, 1901, 380–92 Abb. 7–25 Taf. 10–2. – Monumental: Forster, BSA 8, 1901/02, 272–8 Taf. 13–4. Bosanquet, BSA 40, 1939/40, 65 Taf. 18–9.

[127] Paradakis, AAA 13, 1980, 61–7 Abb. 1–5.

[128] Hierapetra. Alexiou, Kretika Chronika ...

lich, zeigt nur in Einzelheiten wie dem Schmuck der Gewänder oder den Haarfrisuren lokale Färbung.[129] Die vordere Hälfte der massiven Tonfiguren wird in Matrizen geformt, während die Rückseite mit dem Holzspatel nur in groben Zügen umrissen wird. Die Typen der dädalischen Terrakotten schließen sich eng an die Kalksteinskulpturen an und vervollständigen in ihrer dichten Abfolge das lückenhafte Entwicklungsbild der Großplastik. Unter den Tonvotiven dominieren ruhig stehende, mit Poloi bekrönte Göttinnen. Zu den mit Chiton und Epiblema bekleideten Göttinnen gesellen sich auf Kreta nach dem Vorbild der orientalischen Kunst überaus zahlreiche, nackte Fruchtbarkeitsgöttinnen hinzu. Die Frauen aus der ersten Hälfte des 7. Jh. zeigen noch das Ringen um die Gestaltungsgesetze des neuen archaischen Menschenbildes. Die scharf pointierten Gesichter mit den riesigen Augen und der breiten Mundspalte sind von einer starken subminoischen Strömung geprägt, die einzelnen Körperteile wachsen nur langsam zusammen. Analog zur Kalksteinplastik (Taf. 6,3–4; 7,2–3) kristallisiert sich auch bei den Terrakotten im mittleren 7. Jh. der charakteristische Typus des kretisch-dädalischen Frauenbildes heraus, der in der Folgezeit allein durch die Streckung der Körperproportionen und durch die allmähliche sphärische Wölbung der Gesichter abgewandelt wird. Die rundplastischen Tiervotive, Rinder, Pferde und Ziegenböcke, sind roh mit der freien Hand gebildet. Wie überall im kretischen Kunstschaffen geht auch die Terrakottaproduktion im frühen 6. Jh. schlagartig zurück und nimmt provinzielle Züge an. Die wenigen Tonfiguren des 6. Jh. sind handwerklich dürftige Nachbildungen fremder Vorbilder.

Zu den kleinformatigen Terrakottavotiven gesellen sich seit der reifdädalischen Periode monumentale Tonfiguren hinzu. In einem Töpferatelier in Gortyn wurde im mittleren 7. Jh. eine Reihe von Frauenfiguren, darunter ein Athenapalladion, bis zu der stattlichen Größe von 0,50 m hochgezogen.[130] Im Unterschied zu den kubisch gebauten Frauenstatuen der gleichzeitigen Steinplastik erhalten die massigen Körper der weiblichen Tonfiguren durch die kreisende Bewegung der Töpferscheibe eine zylindrische Form, der Chiton schwingt unter der Gürtung glockenförmig aus. Drei überlebensgroße Kopfgefäße schließen sich in der tiefenräumlichen Entfaltung der sphärisch gewölbten Gesichter an die Göttin von Eleutherna (Taf. 7,3) an.[131] Seit dem Ende des 7. Jh. formten Koroplasten aus Axos, Praisos, Hierapytna und Knossos[132] halb- bis lebensgroße Kopfprotomen aber auch ganze Statuen aus Matrizen, die im 6. Jh. an die Stelle der ganz aussetzenden Kalksteinskulpturen traten. Die handwerklich ansprechenden, aber etwas starr wirkenden Frauenköpfe der

[129] Einzelfunde: LondonBrM. Cat. TC. I Nr. 575–94. Louvre. Cat. TC. I 28–32 B 163–86. Oxford. Boardman (1961) Nr. 473–522.

[130] A. 122. Rizza, Scrinari 160; 166 Nr. 53–9 (59 Athena); 96; 102–4 Taf. 9–11; 16; 18. Davaras 52 Nr. 4 Abb. 44. Beyer 160 Nr. 63 ...

[131] Heraklion 6639 (v. Anchanes) u. Slg. Metaxa. Genf Slg. Ortiz (v. Arkades). Davaras 55 Nr. 23. Hoffmann: Dädal. Kunst 118 E 10 Taf. 52–3. Blome 33. HDGA Nr. 105 m. Abb. Basel Privatslg. Gross:

[132] A. 123; 126; 128. Blome 34. Dädal. Kunst 120 F 1 Taf. 54–5.

hoch- und spätarchaischen Epoche haben volle, gleichmäßig gewölbte Gesichter, in die Augen, Nase und Mund zumeist etwas kleinteilig eingeschrieben sind. Die von Diademen zusammengehaltenen Haare fallen in langen, glatten Strähnen in den Nacken und rollen sich über der Stirn in Buckellocken auf. Schwer und massig gebaut ist der Körper des Jünglings von Praisos.

Nach dem Vorbild der gewaltigen Vorratsbehälter in den minoischen Palästen wurden von den kretischen Töpfern in der dädalischen Epoche monumentale Reliefpithoi geschaffen, die als Kultgefäße in den Heiligtümern aufgestellt wurden oder als Grabmonumente dienten.[133] Hals und Schulter der Pithoi sind an der „Schauseite" mit Friesen von figürlichen, durch Ornamentstreifen unterteilten Metopenbildern geschmückt, in denen geflügelte Göttinnen, der Herr der Tiere, der Hieros Gamos, Pferde, Reiter, Rinder, Hirsche, Vögel, Löwen, Greifen und vor allem Sphingen zumeist parataktisch aneinandergereiht sind, am Hals gelegentlich antithetisch gegenübergestellt werden. Die bretthaft flachen Figuren werden zunächst mit durch den ständigen Gebrauch abgenutzten Matrizenstempeln in Silhouettenform auf die Gefäßwandung aufgetragen, dann wird die Oberfläche ähnlich wie in der Vasenmalerei durch kräftige Striche mit dem Modellierstift zeichnerisch gegliedert. Die frontal gerichteten, rundplastisch modellierten Köpfe der Menschen sind mit separaten Matrizen geformt. Die kretischen, nur auf der Insel verbreiteten Reliefpithoi erreichen mit den etwas steifen, heraldisch wirkenden Tieren und Mischwesen der Metopenbilder nicht den künstlerischen Rang der überall hochgeschätzten kykladischen Reliefamphoren mit ihren großflächigen, lebhaft erzählenden Darstellungen (S. 182). Die meisten kretischen Reliefpinakes stimmen in den Figurentypen und der starren Formsprache mit den Metopenbildern der Pithoi überein, sind zu einem großen Teil sogar mit denselben Matrizen geformt.[134] Eine kleinere Gruppe von Weihreliefs schließt sich dagegen in dem feingliedrigen Stil der grazilen Figuren an Vorbilder der heimischen Toreutik an.

Die Tondächer der kretischen Kultbauten des 6. Jh. sind mit Gorgonenantefixen geschmückt.[135] Der Simenfries des spätarchaischen Zeus-Tempels in Helaia, der in stereotyper Reihung die Ausfahrt eines Kriegers auf einem Zweigespann zeigt, ist eine lokale Nachbildung ostgriechischer Tondächer.[136]

Nach den antiken Schriftquellen war Holz das bevorzugte Arbeitsmaterial für die verlorenen Monumentalbildwerke der berühmten dädalischen Künstler auf Kreta

[133] Heraklion. Hornbostel: Dädal. Kunst 56–93 C 1–44 Taf. 23–39. J. Schäfer, Studien zu den griech. Reliefpithoi des 8.–6. Jh. v. Chr. aus Kreta, Rhodos, Tenos und Boiotien (1957) 9–44 Taf. 1–9. Gjødesen: Art and Technology 145–51 Abb. 1–7. Demargne, RA 1972, 35–46 Abb. 1–9. Weinberg, AntK 16, 1973, 98–101 Taf. 17–8. Brouscari, BCH 99, 1975, 385–400 Abb. 1–12. L. H. Anderson, Relief Pithoi from the Archaic Period of Greek Art (Diss. 1975 ersch. 1979) LIV-LXXIX; 41–61. Matz, JdI 65/66, 1950/51, 91–102 Nr. 10–7. Reed, Hesp 45, 1976, 365–79 Taf. 82–4. Ch. Delplace, Le Griffon (1980) 24. DierichsBG. 137–44. Siegel, Arts in Virginia 21, 1981 (2) 16 Abb. 1–2. Blome 36–9 Taf. 16,1–17. Tsipopoulou, AAA 14, 1981, 276–93 Abb. 1–14. Cremer, ZPE 48, 1982, 285. Gercke, AA 1983, 487 Abb. 15–6. Johnston, BICS 31, 1984

[134] Heraklion. Fehr: Dädal. Kunst 94–104 D 1–48 Taf. 42–4; 46–7. Demargne, BCH 54, 1930, 195–209 Taf. 10–1. Ders., BCH 55, 1931, 408–12. Matz a. O. 91–102 Nr. 18–9. Despinis, Delt 21, 1966 Mel 35–44; 206 Taf. 20–1. Korres: Pepragmena tou 2. Diethnous Kretolog. Synedriou II (1968) 107–19 Taf. 7–12. Reed, Muse 15, 1981, 60 Abb. 4–5. FittschenUBS. 136 GP 12; 138 GP 20; 148 SB 31; 158 SB 59; 162 GT 4; 189 SB 110. Müller-LuM. 246; 260 Nr. 119–20; 203. Delplace a. O. 52.

[135] BelsonGGA. I 59–70. II 53–62.

[136] Heraklion. Savignoni, RM 21, 1906, 64–82 Abb. 1 Taf. 2. Bosanquet a. O. 67 Abb. 1 Taf. 17. BookidisASAP. 356 F 79. BelsonGGA. I 61; 211 Nr. 27. II 56 Nr. 3–4. Vgl. S. 400 A. 1.

(S. 120). Dagegen scheint die Herstellung kleinformatiger Votivfiguren aus Holz nach dem Fehlen jeglicher Funde auf Kreta nicht üblich gewesen zu sein. Ganz ähnlich stellt sich die Situation der Elfenbeinschnitzkunst dar. Während das minoische Kreta das überragende Kunstzentrum der Elfenbeinschnitzerei in Griechenland war, geriet die Bearbeitung des wertvollen Materials in der nachfolgenden geometrischen Epoche in Vergessenheit. In der dädalischen Epoche wurden in kretischen Heiligtümern zwar zahlreiche aus dem Orient importierte Elfenbeinfiguren[137] und das xoanonförmige Sitzbild einer Göttin aus einer lakonischen Werkstatt[138] aufgestellt, dagegen verwendeten die kretischen Bildhauer das kostbare Importmaterial trotz der günstigen Handelslage der Insel zu den Ursprungsländern nur ganz selten. Ein kretischer Bildschnitzer hat im zweiten Viertel des 7. Jh. die Hochreliefgruppe zweier frontal stehender Frauen geschaffen, die mit der glatten Rückseite als Schmuck an einem Holzkasten befestigt waren (Taf. 7,8).[139] Die beiden, in ihrer Deutung umstrittenen Göttinnen oder Heroinen legen in einem rituellen Akt ihre Kleider ab. Während die linke Frau erst den Gürtel des an den Beinen leicht ausschwingenden Chiton löst, ist das reich mit Mäandermustern geschmückte Gewand ihrer Gefährtin bereits bis zu den Knien herabgeglitten und stellt den üppigen Frauenkörper mit den vollen Brüsten und der betont hervorgehobenen Scham aufdringlich zur Schau. Der auffallend kurze Rumpf schiebt sich mit dem spitzen Becken wie ein Keil zwischen die prallen Schenkel. Die nackte Frau dreht den Kopf nach links. Das lange, schmale Gesicht wölbt sich stark zur Mittelachse vor. Die weit geöffneten Augen werden von linsenförmigen Lidern gerahmt. Unter der eckigen Nase sind die breiten Lippen wulstig aufgeworfen. Die Haare rollen sich über der niedrigen Stirn in Spirallocken auf und fallen hinter den kleinen, nach vorn gedrehten Ohren in schweren Perllocken auf die Schultern. Die entblößte Frau der Elfenbeingruppe schließt sich im Körperbau unmittelbar an den Apoll der nur wenig früheren Bronzegruppe aus Dreros (Taf. 6,1) an. Das großzügig geschnittene Gesicht mit den riesigen Augen und der breiten Mundspalte knüpft wie die Köpfe der gleichzeitigen Tonfiguren und des etwas jüngeren Kriophoros (Taf. 7,7) noch an die spätminoische Kunst an. An die Göttinnen der Bronzekultbildgruppe aus Dreros (Taf. 6,1) schließt sich eine doppelgesichtige Frauenkopfprotome aus der Ida-Grotte an.[140] Ein spätdädalisches Elfenbeinrelief vom gleichen Ort zeigt eine frontal stehende Frau im gegürteten Chiton, der vor den stark überlängten Beinen mit einem Schachbrettmuster geschmückt ist.[141]

[137] Heraklion 61–79. Kunze, AM 60/61, 1935/36, 218–33 Taf. 84–8. Demargne 208–14. Ergon 1983, 94 Abb. 119–20. MarangouLEB. 194; 204.

[138] Heraklion. Levi, ASAtene 10–12, 1927–29, 704 Abb. 663. MarangouLEB. 194. S. 228 A. 119.

[139] New YorkMetrM. 17.190.73. Davaras 53

3–7 Taf. 1. Picard, MonPiot 48, 1956 (2) 9–23 Abb. 1–3 Taf. 1–2. Dörig, AM 77, 1962, 72–91 Beil. 16–7. MarangouLEB. 200. M. Borda, Arte Dedalica a Taranto (1979) 101 Abb. 33–4. Blome 30 Taf. 13,1. J. B. Carter, Greek Ivory-Carving in the Orientalizing and Archaic Periods (Diss. 1985) 158–61 Abb. 55.

[140] Heraklion. BCH 110, 1986, 753 Abb.

3. KYKLADEN

Homann-WedekingAGG. 65–98. KontoleonAGP. PedleyIW. (Freyer-Schauenburg, Gnomon 51, 1979, 478–81. Willers, Gymnasium 87, 1980, 129. Fleischer, AnzAW 33, 1980, 229–34. Kokkorou-Alewras, Archaiognosia 2, 1981, 320–3). KarakatsanisSAK. 61–74; 161–79.

Die Kykladen haben die monumentale archaische Steinplastik wesentlich geprägt. Die materielle Grundlage für die Entstehung der bedeutenden kykladischen Bildhauerschulen bilden die hervorragenden Marmorbrüche auf den Inseln Naxos und Paros,[1] die daher auch künstlerisch führend sind. Marmor ist schon in der vorgeschichtlichen Kykladenkultur für die z. T. großformatigen Idole verarbeitet worden.[2] In der geometrischen Zeit sind auf den Kykladen wie überall in Griechenland keine Steinskulpturen hergestellt worden. Später noch kultisch verehrte Idole[3] und die roh bearbeiteten, weithin sichtbaren Menhire[4] haben die Verwendung des Marmors auf den Kykladen wohl nie ganz in Vergessenheit geraten lassen. Als die griechische Plastik sich zur monumentalen Form entwickelte, bot sich den kykladischen Bildhauern der heimische Marmor als ideales Arbeitsmaterial an. Die Kykladen haben die schwierige Bearbeitung des Marmors den übrigen griechischen Regionen vermittelt, standen daher mit fast allen Bildhauerschulen in regem Kontakt. Auch von der natürlichen Lage bilden die Kykladen die Drehscheibe zwischen dem griechischen Festland im Westen, den kleinasiatischen Kolonien im Osten und Kreta im Süden. Die Kykladen empfangen und verarbeiten künstlerische Anregungen von außen, geben umgekehrt eigene Impulse weiter. Die bedeutendste Leistung der kykladischen Bildhauerschulen ist die Schöpfung und Entwicklung des Kourosbildes (S. 86–93). Die Kykladen bilden kulturell und künstlerisch eine Koine mit Delos als religiösem Zentrum. Stammesmäßig bedingte Unterschiede sind im Kunstschaffen der von Joniern und Dorern besiedelten Inseln kaum zu erkennen. Dagegen entwickeln gerade die Bildhauerschulen der beiden jonischen Nachbarinseln Naxos und Paros einen spezifischen Lokalstil. Die Qualität des künstlerischen Schaffens nimmt vom Zentrum zur Peripherie deutlich ab.

Naxos

Sauer, AM 17, 1892, 37–79. Pfuhl, AM 48, 1923, 165. LanglotzBSch. 126–31. LanglotzNK. 169. Buschor, AM 54, 1929, 158. DeonnaA. 307–16. Homann-WedekingAGG. 65–75; 86–95. H. Gallet de Santerre, Délos Primitive et Archaïque (1958) bes. 289–96. G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. 1974). Dies., Archaiognosia 2, 1981, 264–72 Taf. 1–5. PedleyIW. 18–37. Pedley: Athens comes of Age (1978) 54–8. SteubenKK. bes. 29–32. KarakatsanisSAK. 162–79. Lambrinoudakis, AKGP I 107–17 Taf. 42–8.

[1] S. 8 A. 14. DworakowskaQAG. passim. Dies., Archeologia Warszawa 22, 1971, 77–103 Abb. 1–16.

[2] S. 29 A. 14.

[3] S. 77 A. [illegible]

Naxos, die größte Insel der Kykladen, ist im 7. und in der ersten Hälfte des 6. Jh. politisch mächtig, beherrscht Delos, wo zahlreiche naxische Bildwerke und Bauten standen (S. 179). In dieser Zeit steht die naxische Plastik auf ihrem Höhepunkt. Naxische Bildhauer haben entscheidend an der Entstehung der griechischen Großplastik mitgewirkt. Sie haben den Kourostypus (S. 86–93) geschaffen und den übrigen griechischen Landschaften übermittelt. Sehr eng waren die künstlerischen Beziehungen zu Melos (S. 178) und Samos, rege Kontakte wurden mit der Argolis gepflegt. Naxische Werkstätten haben auf Delos und Thera, in Athen (S. 157) und im boiotischen Ptoion (S. 315) gearbeitet, Einzelskulpturen sind weit exportiert worden. Etwa in der Mitte des 6. Jh. versiegen die schöpferischen Kräfte, Naxos verliert seine dominierende künstlerische Rolle.

Als erste griechische Landschaft hat Naxos seinen weißen, großkristallinen Marmor[1] für die Herstellung monumentaler Statuen verwendet. Der naxische Marmor steht im Gegensatz zum parischen (S. 161) nirgends in dichten Lagen an und ist daher relativ selten exportiert worden. Zur Aufdeckung von Fehlstellen sind die Statuen schon in den Steinbrüchen bis auf einen Schutzmantel für die endgültige Oberfläche ausgearbeitet und dann als Rohlinge in die Bildhauerwerkstätten transportiert worden, wo sie als Materialreserve gelagert worden sind.[2] Einige Statuenrohlinge sind in den naxischen Brüchen liegen geblieben,[3] die Beine von zwei kolossalen Kouroi[4] sind schon beim Transport zerbrochen. Für Kolosse wie den 10,50 m hohen, bärtigen Gott in Apollona (Taf. 9,7)[5] wurden meernahe Brüche benutzt, um den Transport auf Schiffen durchführen zu können. Nur wenige Namen von Bildhauern sind überliefert. Auf dem Gürtel eines dädalischen Statuenfragmentes auf Delos hat Nassti[ad]es seine Signatur im naxischen Alphabet angebracht;[6] es ist die früheste erhaltene Inschrift eines griechischen Bildhauers. Die Basis eines Kouros auf Delos trägt die Signatur des Euthykartides.[7] Euergos[8] hat in Naxos Statuen geweiht, in deren Epigramm sein Vater Byzes[9] als Erfinder der Marmorziegel gerühmt wird.

[1] Homann-Wedeking, JdI 55, 1940, 262. DworakowskaQAG. 172 s. v. Naxos. Renfrew, Peacey, BSA 63, 1968, 54; 60. Vgl. S. 8 A. 14.

[2] Aristot. Oikonom. 134b. II, II 2 (Armstrong). Homann-WedekingAGG. 65. Mitchell, JHS 95, 1975, 84.

[3] Naxos. AthenNM. 14. C. Blümel, JdI EH. 11, 1927, 49 Nr. 2 Taf. 5–6. RichterK. 87. Kokkorou-Alewras (1974) 33; 92; 97 K 15–6; 28. PedleyIW. 30 Nr. 10 Taf. 10a, d. Lambrinudakis, AKGP I 113 Taf. 45,2–3.

[4] DeonnaA. Nr. 120–1. Blümel a. O. 50 Nr. 4 Abb. 14. RichterK. 154 Nr. 63 a. Renfrew, Peacey a. O. 60. Åström, Nordberg, Renfors, OpAth 12, 1978, 111–6 Abb. 1–10. Kokkorou-Alewras (1974) 27; 92 K 17–8. Karakatsanis-SAK. 61 K 4–5; 162; 166.

[5] [illegible] AA 1932, 264–8 Abb. 1–4. Casson, BSA 37, 1936/37, 21–5 Taf. 2–5. Renfrew, Peacey a. O. 60 Taf. 12–3. B. Ashmole, Architect and Sculptor in Classical Greece (1972) 18 Abb. 22. Kokkorou-Alewras (1974) 94 K 20. Archaeology 33, 1980 (6) 38 m. Abb. (Luftaufnahme, seitenverkehrt). RomanoEGCI. 300–8. KarakatsanisSAK. 64 K 6; 166. Wegen Fehlstellen verworfen.

[6] Inv. A 2464. Peek, WissZHalle 6, 1956/57, 570 Nr. 17 m. Abb. JefferyLS. 292 Nr. 9. Kontoleon, Gnomon 34, 1962, 398.

[7] A. 19.

[8] RE VI 982 (3). EAA III 520. Paus. V 10,3 (Bildhauer?).

[9] RE III 1160 (2). ALBildK V 319. EAA II 236. P. Courbin, EAD XXXIII (1980) 90; 136.

Flachziegel aus naxischem Marmor von der Athener Akropolis geben in den Buchstaben „BY" wohl das Firmenzeichen wieder.[10] Die Bezeichnung Ναξία λίθος für den zur letzten Glättung von Marmorstatuen verwendeten Schmirgelstein tradiert eine weitere naxische Erfindung.[11]

Die größte Leistung der naxischen Bildhauer ist die Schöpfung und Ausprägung des Kourostypus (S. 86–93). Aus zwei Torsen von überlebensgroßen Statuen auf Delos, einem Ober- (Tafel 9,4)[12] und einem Unterkörper (Taf. 9,5),[13] die zwar nicht zu einem Bildwerk gehören können, aber sicher in derselben Werkstatt, vielleicht sogar von derselben Hand gearbeitet sind, läßt sich das früheste Kourosbild in der Mitte des 7. Jh. rekonstruieren. Der Kouros steht in enger Schrittstellung auf langen, schlanken Beinen, deren angespannte Muskeln sich unter dem Integument abzeichnen. Die Kniescheibe wird nach oben durch einen Hautwulst abgesetzt. Die tief sitzenden Glutäen wölben sich nur mäßig vor. Das von der Pubes gerahmte Glied sitzt hoch, entsprechend niedrig ist die Beckenzone. Die Taille wird durch einen breiten, als Metall stilisierten Gürtel zusammengezogen. Der etwas kurze, sich gleichmäßig nach oben verbreiternde Oberkörper ist mit Ausnahme der ganz verhalten angedeuteten Brustmuskulatur vorn und hinten ganz flach. Eine bogenförmige Ritzung über der Gürtelmitte deutet den Thorax an. Die räumliche Tiefe ist noch gering, die Seiten stoßen hart aufeinander. Das stark zerstörte Gesicht hat einen ovalen Umriß. Die Ohren sitzen hoch. Das lange Haar fällt nach hinten auf den Rücken, ist nur an den Seiten in mächtige Perllocken gegliedert, während das ganz glatte, ursprünglich wohl durch Bemalung differenzierte Nackenhaar absatzlos in die Rückenpartie übergeht. Die Arme lagen am Körper an, berührten die Oberschenkel nur mit den Handballen. Ein weiterer Kouros dieser frühen Gruppe auf Delos ist nicht gegürtet.[14]

Der über 10 m hohe, mit der Basis aus einem Marmorblock gearbeitete Apollon-Koloß auf Delos,[15] der neben dem Oikos der Naxier stand,[16] ist gegürtet, stimmt im

[10] JefferyLS. 292; 304 Nr. 7. Kokkorou-Alewras (1974) 56; 104 K 51.

[11] S. Casson, The Technique of Early Greek Sculpture (1933) 19. DworakowskaQAG. 84. Dies., ArcheologiaWarszawa 27, 1976, 43–9 bes. 47.

[12] Inv. A 334. DeonnaA. Nr. 82. RichterK. 27 Abb. 22–4. Daux, BCH 83, 1959, 559–63 Abb. 1–2 Taf. 28. Kokkorou-Alewras (1974) 8; 90 K 11.

[13] Inv. A 333. RichterK. Nr. 17. Daux a. O. 563 Taf. 29. Kokkorou-Alewras (1974) 41; 100 K 34.

[14] Inv. A 4085. DeonnaA. Nr. 93. RichterK. 27 Abb. 20–1. Kokkorou-Alewras (1974) 8; 90 K 10.

[15] Delos (im Heiligtum). Delos A 4094 (l. Hand). LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 322 (l. Fuß). EAD III (1910) 64–7 Abb. 51; 53 (Zeichnung S. de Vries nach 1675). DeonnaA. Nr. 81; 105. Pfeiffer, JWCI 15, 1952, 23 Taf. 6. Bielefeld, IstMitt 12, 1962, 20. Pinkwart, BJb 172, 1972, 12–7 Abb. 1–5. Dies., BJb 173, 1973, 117. Courbin, BCH Suppl. 1, 1973, 157–72. Ders.: Mélanges Helléniques offerts à G. Daux (1974) 57–66 Abb. 1–3. Kontoleon, BCH Suppl. 1, 1973, 239–51. JefferyLS. 292; 304 Nr. 10. Jacob-FelschEGS. 106 Nr. 2. RichterK. Nr. 15. Kokkorou-Alewras (1974) 25; 92 K 14. SimonGG. 126 Abb. 121–2. PedleyIW. 21 Nr. 3 Taf. 2 b–c. Scheibler, MüJb 3. Ser. 30, 1979, 18 Abb. 9. LIMC II 193 Nr. 38 Taf. 183. KarakatsanisSAK. 68 K 11; 164; 169; 173.

[16] Beim Sturz der Palme des Nikias (Plut. Nik. 3,7–8) umgeworfen, dann wieder aufgerichtet und überarbeitet, Ausstattung mit Bronzezierat.

Körperbau mit den frühen Kouroi überein, ist aber in der Binnengliederung erheblich weiter. Die Brust wölbt sich vor, der Thorax wird durch eine hohe, parabelförmige Einsenkung begrenzt. Im Rücken zeichnen sich die Schulterblätter ab, die Wirbelsäule ist eingesenkt. Das lange Rückenhaar ist in dicke Perllocken gegliedert, die unten aufgerollt sind. Das Gesicht bildete ein langes, schmales Oval. Die Arme waren wohl mit Attributen vorgestreckt.[17] Von weiteren kolossalen Jünglingsstatuen auf Delos[18] sind Fragmente erhalten. Die delischen Kolossalstatuen sind im ausgehenden 7. Jh. entstanden, ungefähr gleichzeitig mit den ebenfalls von naxischen Bildhauern gearbeiteten Kouroi auf Thera (S. 176).

Mit dem Kouros des Bildhauers Euthykartides auf Delos,[19] der auf einer dreieckigen Basis mit Widderkopf, Gorgoneion und Phobosmaske an den Ecken stand, ist die Wende vom 7. zum 6. Jh. überschritten. Die Füße sind hintereinander gestellt, die Schrittstellung ist deutlich ausgeprägt. Gleichzeitig entstanden sind ein Oberkörper auf Delos[20] mit dicken, auf die Brust fallenden Perllocken und glattem Rückenhaar und ein später als Pfeiler umgearbeiteter Kouros auf Naxos.[21]

In der Zeit von 570–560 ist ein leicht überlebensgroßer Kourostorso aus Naxos in Berlin (Taf. 8,3) geschaffen.[22] Der Jüngling stellt das linke Bein vor, das rechte weit zurück, so daß er eher zu schreiten als zu stehen scheint. Die Arme hängen eng am Körper herab, die geballten Hände ruhen auf den Oberschenkeln. Die gedrungene Beckenpartie wird durch die leicht vorgewölbten Lendenmuskeln von den kräftigen Schenkeln abgegrenzt. Die eingezogene Taille setzt einen gliedernden Akzent zwischen Unter- und Oberkörper. Die flache, von der Linea Alba geteilte Bauchzone wird von dem als weit gestellte Parabel geformten, vorkragenden Brustkorbrand umschlossen. Die Brustmuskeln wölben sich weich vor, schließen in der Mitte nicht zusammen. Unter dem Integument zeichnen sich die Schlüsselbeine ab. Der Rücken senkt sich gleichmäßig zur Wirbelsäule, die Schulterblätter treten als flache Bögen hervor. Das Haar fällt in breiter, unten gerade abgeschnittener Bahn auf den Rücken. Die einzelnen Strähnen bilden runde Stege, die durch horizontal laufende Einschnürungen unterteilt sind.

In die gleiche Zeit wie der Berliner Torso gehört ein kolossaler Kouroskopf aus Naxos in Kopenhagen (Taf. 9,3).[23] Die Vorderfläche des langen, schmalen Gesichtes

[17] Vgl. S. 180 A. 8.

[18] Inv. A 881. DeonnaA. Nr. 101; 104 Abb. 141.

[19] Inv. A 728 (Basis). A 4052 (Torso). RE VI 1506. ALBildK XI 90. EAA III 548. KiB 200,4. MarcadéRSSG. II 45. Jacob-FelschEGS. 106 Nr. 1. DeonnaA. Nr. 88; 106. RichterK. Nr. 16. Bakalakis, BCH 88, 1964, 539–53 Abb. 1–13. Lévêque, BCH Suppl. 1, 1973, 287–90. Kokkorou-Alewras (1974) 27; 94 K 19. PedleyIW. 20 Nr. 2. Walter-Karydi, AntK 23, 1980, 3 Taf. 1,3. Siebert, Ktema 3, 1978, 114. FlorenGorg. 60; 62 (d). Scheibler, MüJb 3. Ser. 30, 1979, 18 Abb. 9.

[20] Inv. A 3997. RichterK. Nr. 47. Kokkorou-Alewras (1974) 42. Dies. (1981) 271 A 1 Taf. 5.

[21] DeonnaA. Nr. 119. Amandry, BCH 71/72, 1947/48, 440 Abb. 16. Kokkorou-Alewras (1974) 96 K 24.

[22] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 25. RichterK. Nr. 115. Kokkorou-Alewras (1974) 29–35; 96 K 25. PedleyIW. 31 Nr. 12 Taf. 8–9.

[23] KopenhagenNC. Cat. Nr. 11a. Poulsen, From the Coll. of the Ny Carlsberg Glypt. 2, 1938, 65–70 Abb. 1–4. RichterK. Nr. 50. Kokkorou-Alewras (1974) 28; 95 K 22. Dies. (1981) 266 Taf. 3c–d. PedleyIW. 30 Nr. 11 Taf.

biegt rechtwinklig zu den Wangen um, die Übergänge sind gleichmäßig gerundet. Höhen und Tiefen des Gesichtes werden nicht betont sondern verschliffen. Die Augenhöhlen sind flach, die Brauenbögen nur nach unten abgesetzt. Die Augen sind ganz eben, das Unterlid ist geradlinig, das Oberlid dreiecksförmig geschwungen. Der schmallippige Mund senkt sich in den Winkeln tief in das Integument und spannt die Haut in Falten. Die flach anliegenden Ohren sind großflächig durchmodelliert. Das als Spiralhaken stilisierte Stirnhaar wird durch eine doppelte Binde eingefaßt, die hinten einsträngig weiterläuft und zu einem Heraklesknoten verknüpft ist. Das lang in den Nacken fallende Haupthaar ist in dünne Perllocken gelegt, deren Ausarbeitung nur wenig in die Tiefe geht, so daß das Haar als gleichmäßige Bahn in Erscheinung tritt.

Der Berliner Torso (Taf. 8,3) und der Kopenhagener Kopf (Taf. 9,3) repräsentieren das naxische Kourosbild auf seiner Reifestufe in der Mitte der ersten Hälfte des 6. Jh. Der Jüngling steht in weiter, kraftvoller Schrittstellung. Der hohe, schmale Kopf und der feste Körper sind vierkantig gebaut, die Übergänge zwischen den einzelnen Seiten sind verschliffen, die Tiefenausdehnung ist relativ gering. Die Körperkontur ist klar umrissen, die Einziehung der Taille betont die Beweglichkeit der Hüften. Das knappe Integument wird durch die kaum in die Tiefe gehenden, zeichnerisch-linear angelegten Inskriptionen sparsam gegliedert, die die einzelnen Körperpartien großflächig rahmen. Das Gesicht wirkt hoheitsvoll und unnahbar. Charakteristisch sind die Augen mit den geraden Unter- und den dreiecksförmigen Oberlidern und der schmale, gerade geführte Mund.

Um den Berliner Kouros (Taf. 8,3) gruppieren sich Torsen aus Naxos,[24] Delos,[25] Amorgos,[26] Rhodos,[27] Boiotien,[28] Thessalien,[29] Aktium,[30] Kyrene und Lokroi Epizephyrioi,[31] die sich auf den Zeitraum von etwa 570–550 verteilen, wobei mit fortschreitender Entwicklung das Körpervolumen abnimmt. Neben den Kopenhagener Kopf (Taf. 9,3) stellt sich ein Kopf von Thera.[32] In die Zeit um 560 gehört ein unterlebensgroßer Kouroskopf mit Spirallocken über der Stirn, Perllocken im Nacken und ganz glattem, ursprünglich wohl durch Farbe gegliedertem Haar auf dem Schädel.[33]

Der Kourosoberkörper aus Moschato in Attika leitet um 550 die Reihe der naxisch-spätarchaischen Jünglingsbilder ein.[34] Der Körper ist sehr schlank, das Integu-

[24] Inv. 5520. Zaphiropoulos, Delt 17, 1961/62 Chron 271 Taf. 324c. Kokkorou-Alewras (1974) 33; 97 K 27. – Lambrinoudakis, Prakt 1977, 382 Taf. 197c.

[25] Inv. A 1742; 4051; 4083. EAD II (1909) 11 Abb. 15. RichterK. Nr. 110–1; 113. Kokkorou-Alewras (1974) 42; 44; 100 K 35–6. PedleyIW. 32; 42 Nr. 13; 15; 29 Taf. 16; 22a–b.

[26] S. 181 A. 2.

[27] S. 329 A. 11.

[28] S. 315 A. 29.

[29] S. 322 A. 6.

[30] Louvre. Cat. Nr. 688. BrBr 76b. RichterK. Nr. 40. WallensteinKP. 55; 128 IV/B 22. Kokkorou-Alewras (1974) 65. PedleyIW. 33 Nr. 17 Taf. 11 a. S. 321 A. 3.

[31] Kyrene: S. 184 A. 4. – Lokroi: S. 430 A. 164.

[32] S. 177 A. 6.

[33] Frankfurt. Kat. I Nr. 2. Eckstein, StädelJb N. F. 1, 1967, 19–29 Abb. 1–4. RichterK. Nr. 131a. SteubenKK. 3–18 Abb. 1–4. Kokkorou-Alewras [illegible]

ment ist ganz weich modelliert. In der sich kaum merklich vorwölbenden Bauchzone fehlen die gliedernden Inskriptionen. Gegenüber den älteren Köpfen ist das Gesicht etwas fülliger, das Integument spannt sich über den Wangenbeinen. Die weit geöffneten, linsenförmigen Augen blicken aus tief ausgekehlten Höhlen. Insgesamt wirkt das Gesicht stärker belebt. Die Perllocken gabeln sich unter der Binde nach außen, die Spirallocken über der Stirn und die Ohren sind nur skizzenhaft angelegt. Ein unterlebensgroßer Kouroskopf auf Naxos geht in der plastischen Akzentuierung des Gesichtes noch weiter.[35] Das Nackenhaar ist in breite Wellen gelegt, das Haar auf dem Schädel ist nur noch nachlässig geritzt. Ganz ähnlich ist ein Kopf in Korkyra.[36] Ein Kopf aus Naxos trägt eine Kurzhaarfrisur.[37] In die vorgerückte zweite Hälfte des 6. Jh. gehören weitere Torsen auf Naxos[38] und zwei naxische Kouroi aus Attika.[39] Ein Jüngling mit weit ausgreifendem Schritt trug auf den angewinkelten Armen ein Opfertier.[40] Ein Pfeiler mit einer frontalen Jünglingsfigur in Hochrelief war wohl als Grabstele aufgestellt.[41] Die spätarchaischen Kouroi von Naxos lassen den klar gegliederten Körperbau ihrer Vorgänger vermissen. Das weiche Integument verbirgt das konstruktive Gerüst des gleichmäßig gerundeten Körpers fast vollständig. Die einzelnen Körperpartien sind nur noch vage gegeneinander abgegrenzt, der weich einschwingende Rumpfkontur überspielt den gliedernden Hüfteinschnitt. Während sich Brust- und Leistenmuskeln noch schwach abzeichnen, verschwindet das Muskelsystem des Thorax vollständig unter der schwellenden, fast mädchenhaft zarten Bauchdecke. Im Gesicht wird die Einzelform gegenüber dem übergreifenden Zusammenspiel der Gesichtszüge zu stark hervorgehoben. Die Haaranlage ist ohne Präzision, oft nur ganz flüchtig skizziert. Die kraft- und spannungslosen spätarchaischen Kouroi machen deutlich, daß die naxische Bildhauerschule in der Mitte des 6. Jh. ihren Höhepunkt überschritten hat.

Die von der Naxierin Nikandre für das Artemis-Heiligtum von Delos gestiftete, überlebensgroße Frauenstatue ist gleichzeitig mit den ältesten naxischen Kouroi (Taf. 9,4–5) in der Mitte des 7. Jh. entstanden (Taf. 8,1).[42] Die Frau steht auf eng ge-

Wedeking, AM 63/64, 1938/39, 156 Taf. 49–54. Karousos, Ephem 1953/54 (3) 19–26 Taf. 1. RichterK. Nr. 31. Kokkorou-Alewras (1974) 65. PedleyIW. 36 Nr. 23. SteubenKK. 15 Abb. 21–2.

[35] Inv. 6001. Kontoleon, Ergon 1972, 99 Abb. 94–5. Ders., Prakt 1972, 145 Taf. 126–7. BCH 97, 1973, 372 Abb. 258–9. Kokkorou-Alewras (1974) 29; 95 K 23. Dies. (1981) 264 Taf. 3 a–b. SteubenKK. 18 Abb. 24–5.

[36] S. 189 A. 16.

[37] Inv. 79. Kontoleon, Prakt 1954, 336 Abb. 7. Lambrinudakis, AKGP I 114 Taf. 46,4–5.

[38] Inv. 64. Kontoleon, Ergon 1971, 175 Abb. 205. Ders., Prakt 1971, 174 Taf. 207a. Kokkorou-Alewras [illegible] Kontoleon, Prakt 1972, 144 Taf. 129a. Kokkorou-Alewras (1974) 35; 98 K 31. – Prakt 1954, 336 Abb. 9. Ergon 1971, 174 Abb. 204. Prakt 1971, 172 Taf. 207b. Prakt 1978, 214 Taf. 144 b.

[39] Eleusis 5112. RichterK. Nr. 87. PedleyIW. 33 Nr. 19. – AthenNM. 3860. Kyparissis, Homann-Wedeking a. O. 159 Taf. 58–61. RichterK. Nr. 68.

[40] Inv. 6000. Kontoleon, Prakt 1972, 144 Taf. 124–5. Kokkorou-Alewras (1974) 33; 96 K 26. Lambrinudakis, AKGP I 109–13 Abb. 1 Taf. 42–4.

[41] Inv. 5521. KontoleonAGP. 52 Taf. 22, 1–2. BCH 85, 1961, 854 Abb. 5. Kokkorou-Alewras (1974) 35; 98 K 32.

[42] AthenNM. 1. KarusosATEM. Taf. 44 [illegible] 1879, 1–12; 99–108 Taf. 1.

schlossenen, bis auf die Zehen vom Gewand bedeckten Beinen. Die Arme hängen am Körper herab. Die geballten Hände sind durchbohrt und hielten ursprünglich wohl Pfeil und Bogen, die das Standbild als die inschriftlich genannte, bogenschießende Göttin Artemis identifizieren. Die Göttin ist mit einem schweren, glatt am Körper anliegenden Chiton bekleidet, der durch einen breiten, metallartigen Gürtel zusammengehalten wird. Um die Schultern ist ein kurzer, halbrunder Umhang, das Epiblema, geschlungen. An den vier Körperseiten fällt das Gewand in gerader Bahn herab, die rechtwinkligen Übergänge sind leicht verschliffen. Das dreiecksförmige, jetzt zerstörte Gesicht wird von je vier nach vorn fallenden, dicken Zöpfen gerahmt, das üppige Rückenhaar ist leicht gewellt. Der naxische Bildhauer der delischen Artemis ist mit den in dieser Epoche führenden dädalischen Frauenbildern auf Kreta gut vertraut (Taf. 6,3). So tragen die Frauen der beiden Inseln die gleiche Gewand- und Haartracht, der Körper ist jeweils rechteckig gebaut, der Oberkörper ist im Verhältnis zu den Beinen auffallend kurz. Die Syntax dieser Gestaltungselemente ist jedoch bei den kretischen und naxischen Frauenfiguren grundverschieden angewandt. Der räumlich tiefe, kubische Körperbau der kretischen Frauen zeigt einen fast quadratischen Grundriß. Durch die markante horizontale Zäsur des scharf einschneidenden Gürtels wirkt der Körper gedrungen. Die vortretenden Brüste unterstreichen die Weiblichkeit. Im Gegensatz dazu ist die naxische Frauenfigur bohlenartig flach angelegt, der Querschnitt bildet ein langes Rechteck, der Zusammenhang mit den altertümlichen, aus Holzplanken geschnitzten Kultbildern ist noch ganz evident. Bei der hochaufragenden Göttin dominieren die durchgehenden, vertikalen Linien, die leichte Einziehung in der Taille wird im Kontur durch die herabhängenden Arme überspielt. Anders als in Kreta weist der fast männliche Körperbau der Frauen und die von den Kouroi (Taf. 8,4; 9,4–5) übernommene Armhaltung mit den geballten Fäusten auf die beherrschende Rolle des Jünglingsbildes in der dädalischen Plastik der Kykladen hin.

Eine thronende Frau von Delos, die in orthogonaler Haltung auf einem würfelförmigen Thron sitzt, schließt in der bohlenartig flachen Körperanlage unmittelbar an die Nikandre an (Taf. 8,2).[43] Nach den abgerundeten Übergängen des ungegürteten Ärmelchiton zwischen den einzelnen Körperseiten und den schräg nach vorn geführten Armen ist die Sitzstatuette aber etwa eine Generation jünger als die Nikandre. Das naxische Frauenbild am Ende der dädalischen Epoche um 600 repräsentieren der Ober-[44] und der Unterkörper[45] von zwei kleinen Koren auf Aigina. Die

Ders. in: W. Kraiker (Hrsg.), Arch. Plastik der Griechen (1976) 23–31 Taf. 1. BrBr 57a. KiB 200,2. BCH 74, 1950, 182 Taf. 30. Kokkorou-Alewras (1974) 1–4; 88 K 1. RichterKo. Nr. 1. PKG I Taf. 16. PedleyIW. 19 Nr. 1 Taf. 1. SteubenKK. 13 Abb. 14–5. FuchsSG. 154 Abb. 151. GuarducciEG. I 153 Abb. 38a–c. Levin, Kadmos 9, 1970, 157–65. LIMC II 631 Nr. 83 Taf. 448.

[43] Delos A 3991. Möbius, AM 41, 1916, 164 Taf. 8. Lévêque, BCH 73, 1949, 125 Nr. 1. Kranz, AM 87, 1972, 25 Taf. 16,1. Kokkorou-Alewras (1974) 9; 91 K 12. AlfordSFAGS. 48; 190 Nr. 12. JungTSG. 39.

[44] Aigina 59. Ohly, Delt 24, 1969 Chron 93. Athen Inst. Neg. 72/3369. S. 310 A. 10.

Frauen sind mit einem glatt anliegenden, gegürteten Ärmelchiton ohne Epiblema bekleidet, unter dem die Brüste leicht hervortreten. Der an den Beinen glockenförmig ausgestellte Chiton biegt an der Vorder- und Rückseite halbrund zu den Seiten um, eine vertikale Mittelborte mit Mäanderhaken betont die Mittelachse. In die gleiche Zeit gehört eine Thronende aus dem Heraion von Delos.[46]

Im vorgerückten 6. Jh. vollzieht sich bei den naxischen Koren ein grundlegender Wandel. Von Samos, zu dem schon lange enge künstlerische Kontakte bestanden, wird die neue jonische Frauentracht mit Chiton und Schrägmantel (Taf. 30,2) übernommen. Eine zwischen 580–570 entstandene naxische Kore von Delos trägt als erste über dem Chiton den unter der Brust bogenförmig abschließenden Schrägmantel.[47] Im Gegensatz zu den Vorbildern werfen beide Kleidungsstücke keine Falten sondern liegen glatt am Körper an. Die triste Gewandanlage wird nur durch die auf Naxos übliche vertikale Mittelborte mit Mäander zwischen den Beinen aufgelockert. Drei etwas überlebensgroße, untereinander sehr eng verwandte Koren auf der Athener Akropolis sind um 570 von einer naxischen Werkstatt aus heimischem Marmor gearbeitet (Taf. 9,6).[48] Die Frauen stehen mit geschlossenen Beinen, der rechte Arm hängt am Körper herab, die linke Hand hält einen Granatapfel vor die Brust. Sie tragen einen ringsum fein gerillten Chiton, darüber den um die linke Seite geschlungenen, auf der rechten Schulter geknüpften Schrägmantel mit zwei langen, zu beiden Seiten des Armes herabfallenden Zipfeln. Die an der linken Seite flach geschichteten Mantelfalten wölben sich vorn und hinten röhrenartig auf und ziehen sich an der Knüpfung lanzettförmig zusammen. In dem schmalen, ovalen Gesicht biegt die Vorderfläche abrupt zu den Seiten um, die Haut ist gleichmäßig gespannt. Die kleinen, dreiecksförmigen Augen liegen in flachen Höhlen. Der gerade, schmallippige Mund senkt sich in den Winkeln leicht in das Integument ein. Die Haare werden durch ein breites, hinten verknotetes Band zusammengehalten. Das auf dem Schädel fein gesträhnte Haar ist im Nacken in runde, durch Einschnürungen unterteilte Locken zusammengefaßt, die in breiter Bahn auf den Rücken fallen. Der sphärisch gerundete Korenkopf mit den herben, scharf geschnittenen Gesichtszügen ist mit den gleichzeitigen naxischen Jünglingsköpfen (Taf. 9,3) geschwisterlich verwandt, auch die Haartracht stimmt überein (Taf. 8,3). Während sich die naxischen Koren von der Akropolis in Haltung und Tracht eng an die samischen Koren

[46] Inv. 3994. A. Plassart, EAD XI (1928) 176 Abb. 144. Lévêque a. O. 126 Nr. 2 Abb. 1. AlfordSFAGS. 49; 192 Nr. 13.

[47] Inv. A 4062. Pfuhl, AM 48, 1923, 167. N. Kontoleon, Odegos tes Delou (1950) 142 Abb. 75. F. Matz, Gesch. der griech. Kunst I (1950) 197 Taf. 121. Darsow: Festschr. A. Rumpf (1952) 44; 52. Kokkorou-Alewras (1974) 46; 100 K 38. Pedley, AJA 86, 1982, 186 Nr. 10 Taf. 25,15–6.

[48] AthenAkrM. 619; 677 (hier Taf. 9,6); 254. BrouskariMACD. 50; 52 Abb. 86; 91. AMDA Nr. 22–4 Abb. 29–30 Taf. 33–4. RichterKo. Nr. 58–9. Kokkorou-Alewras (1974) 46; 53–6; 102 K 43–5. Dies. (1981) 286 Taf. 2. SteubenKK. 13 PedleyIW. 28 Nr. 8–9 Taf. 5–6. FuchsSG. Abb. 18–9. HerdejürgenUTGT. 38. FuchsSG. 163 Abb. 162. LulliesGP. Taf. 31. MEGI Nr. 134 m. Abb.

der Cheramyes-Gruppe (Taf. 30,2) anlehnen, ist der Körperbau ganz verschieden. Im Gegensatz zu den stammartig gerundeten samischen Koren sind bei den naxischen Frauen die vier Seiten des kubischen Körpers durch Abflachung betont hervorgehoben. Die starke Kontraktion in der Taille setzt zwischen Unter- und Oberkörper eine gliedernde Zäsur. Das schon an den Köpfen sichtbare Verwandtschaftsverhältnis zwischen den naxischen Kouroi und Koren wird durch den grundsätzlich übereinstimmenden, vierkantigen Körperbau, der von klaren Umrißlinien geprägt ist, nachdrücklich unterstrichen. Eine nur in der Beinpartie erhaltene, spätarchaische Kore von Naxos[49] trägt Chiton und Schrägmantel nach Art der Frauen auf der Nachbarinsel Paros (Taf. 10,5–6).

Die Naxier errichteten um 580 in Delphi eine über 10 m hohe jonische Säule, die von einer Sphinx bekrönt wurde (Taf. 8,6; 9,2).[50] Die Sphinx sitzt wie ein Hund mit den Hinterläufen auf dem Kapitell. An dem mageren Löwenkörper treten seitlich die Rippen hervor. Die sichelartig geschwungenen Flügel mit den dekorativ stilisierten Federn umspannen auch die Brust. Der hohe, schmale Kopf mit fein gewelltem Stirnhaar und kräftigen, auf den Rücken fallenden Perllocken ist geradeaus gerichtet. Die charakteristischen Züge naxischer Köpfe, das sphärisch gewölbte Gesicht, der kleine geradlinige Mund mit den scharfen Falten in den Mundwinkeln, die flachen Augen mit den geraden Unter- und dreieckig gewölbten Oberlidern, sind deutlich ausgeprägt. Etwas früher stellten naxische Bildhauer auf Aigina bei einem Tempel in der Stadt und im Aphaia-Heiligtum zwei im Typus genau übereinstimmende Sphinx-Säulen auf.[51] Mit Sphinx-Säulen sind weiter ein Torso unbekannter Herkunft[52] und ein unvollendeter auf Naxos[53] zu verbinden.

Die Terrasse vor dem Letoon auf Delos wird von einer Reihe hockender Löwen gesäumt.[54] Die Köpfe sind auffallend klein, die Rachen sind drohend aufgerissen. An den hundeartig hageren Körpern treten die Rippen stark hervor, an den Hinterläufen zeichnen sich die Muskeln ab. Die naxischen Löwen auf Delos sind nach der entwickelteren Körpergliederung jünger als die Sphingen, gehören schon in die Mitte des 6. Jh.

[49] Inv. 62. Lambrinoudakis, AKGP I 114 Taf. 46,1.

[50] Inv. 363. Th. Homolle, FdD IV 1 (1909) 41–54 Taf. 5–6 a. KiB 200,3. P. Amandry, La Colonne des Naxiens et le Portique des Athéniens (FdD II, 1953) 3–32 Taf. 1–17. P. de la Coste-Messelière, Delphes (1957) Taf. 47–9. F. Poulsen, Delphi (1920) 97–100. Zschietzschmann, NachrGiessen 32, 1963, 93–108 Taf. 1–7. Kokkorou-Alewras (1974) 72–86; 105 K 55. PedleyIW. 26 Nr. 7 Taf. 4. LulliesGP. Taf. 33. Heidenreich, FuB 12, 1970, 64. Jacob-FelschEGS. 109 Nr. 5.

[51] Inv. 753. Gruben, AM 80, 1965, 170–208 Beil. 65–75 Taf. 1–4. Alzinger: Classica et Provincialia (Festschr. ... 22–6. E. Walter-Karydi, Alt-Ägina II 2 (1987) 49 Nr. 2 Taf. 9. S. 310 A. 18.

[52] Istanbul. Cat. Nr. 531. Foto S. Altekamp (Unpubl.). – Sphinx v. Amorgos: S. 181 A. 3.

[53] Inv. 6259. Lambrinoudakis, AAA 9, 1976, 266–74 Abb. 1–4. BCH 101, 1977, 637 Abb. 294.

[54] Cahn, MusHelv 7, 1950, 187. H. Gallet de Santerre, EAD XXIV (1959) 23–36; 110 Taf. 33–49. Amandry a. O. 19. GabelmannLöwenb. 118 Nr. 90 Taf. 16–18,2; 31. Kokkorou-Alewras (1974) 72–86; 106 K 56. PedleyIW. 22 Nr. 4 Taf. 2 a. Strocka, JdI 94, 1979, 170. MüllerLuM. 151–4; 168. KarakatsanisSAK. 69–73

Ein Tempel auf Naxos war mit einer Löwenkopfwasserspeiersima geschmückt.[55] Den unteren Abschluß der Deckziegel des Marmordaches auf dem Oikos der Naxier in Delos bildeten halbkreisförmige Antefixe mit geritzten Gorgoneia.[56]

In Naxos wurden seit dem späten 7. Jh. mit menschlichen Kopfprotomen verzierte Marmorlampen hergestellt,[57] die als begehrte Exportartikel weit verbreitet waren.[58] Die Protome der Lampe aus Selinus vermittelt allein eine Vorstellung von dem Kopftypus der spätdädalisch-naxischen Plastik (Taf. 9,1). Von der Mittelachse biegt das langovale Gesicht stereometrisch zu den Seiten um. Die großen, runden Augen sind wie ausgeschnittene Scheiben in die kaum merklich eingetieften Augenhöhlen eingesetzt. Das Stirnhaar ist als „Laufender Hund" stilisiert, seitlich fallen mächtige Perllocken herab. Die naxischen Marmorlampen aus Athen und Samos gehören schon in das vorgerückte 6. Jh.[59] Ein naxisches Perirrhanterion von der Athener Akropolis wird von sechs im Kreis stehenden Frauen gestützt.[60] Von einem Perirrhanterion auf Naxos ist nur die Mittelstütze erhalten.[61] Ein mit einer Löwenkopfprotome geschmücktes Marmorbecken wurde nach Kreta exportiert.[62]

Durch die engen Kontakte mit Samos waren die Naxier schon früh mit dem Erzguß vertraut; das ungewohnte Material ist aber nur selten für kleinformatige Votivfiguren verwendet worden. Das in der Monumentalplastik lückenhafte dädalisch-naxische Jünglingsbild wird durch die hervorragende Bronzestatuette eines Kouros aus Delphi vervollständigt (Taf. 8,4).[63] Der mit der Marmorplastik (Taf. 9,4–5) übereinstimmende Körperbau, die identische Binnengliederung mit dem parabelförmigen Thoraxbogen sowie Motiv und Form des Gürtels weisen den delphischen Jüngling sicher als naxisch aus. Der Kopf hat ein schmales, dreieckiges Gesicht mit sphärisch gewölbten Wangen und spitz vorspringendem Kinn. Die weit geöffneten Augen liegen in flachen Höhlen. Die Haare fallen in breiten, durch horizontale Einkerbungen untergliederten Wellen bis in den Nacken. Die Etagenperücke, die von

[55] Inv. 4127; 5670. Kokkorou-Alewras (1974) 75; 106 K 57–8. Lambrinudakis, AKGP I 115 Taf. 44,3. Mertens-Horn, RM 93, 1986, 9; 30 Taf. 12,1.

[56] Inv. A 55–68; 112–114. Courbin, EAD XXXIII 84; 89 Taf. 15; 59–60. FlorenGorg. 62 (a). Kokkorou-Alewras (1974) 107 K 60. PedleyIW. 25 Nr. 5. BelsonGGA. I 65. II 63.

[57] Beazley, JHS 60, 1940, 22–49. Homann-WedekingAGG. 140. G. Hiesel, Samische Steingeräte (Diss. 1967) 125. KontoleonAGP. 57.

[58] Melos: S. 178 A. 4. – Selinus: S. 422 A. 58. – Prinias: S. 135 A. 67. – Kyrene: S. 185 A. 19.

[59] AthenAkrM. 190; 225–226; 3869. BrouskariMACD. 69 Abb. 120–1. AMDA Nr. 450–3 Abb. 384–6; 389. Beazley a. O. 38a–e Abb. 17–20. Kokkorou-Alewras (1974) 103 K 47–8. AthenKerM. P 315. I. Scheibler, Kerameikos XI (1976) ... Nr. D Abb. 12–3. Hiesel a. O. 123–7 Nr. 232 Taf. 28. S. 358 A. 75.

[60] AthenAkrM. 592–592a. AMDA Nr. 448–9 Abb. 375–82. Ducat, BCH 88, 1964, 596. Kokkorou-Alewras (1974) 53; 103 K 46. RichterKo. Nr. 74. SchmidtKG. 59.

[61] Prakt 1976, 301 Taf. 195 c.

[62] S. 135 A. 68.

[63] C. Rolley, FdD V (1969) Nr. 172. Homann-WedekingAGG. 41; 68; 108 Abb. 23. C. Davaras, AntK Beih. 8, 1972, 54 Nr. 21 Abb. 32–3. I. Beyer, Die Tempel von Dreros und Prinias A (1976) 156 Nr. 59 Taf. 59,1; 64. RichterK. 26 Abb. 14–6. RolleyB. Nr. 35. PKG I Taf. 13. FuchsSG. 24 Abb. 7–8. Boardman: Pepragmena tou 4. Diethnous Kretologikou Synedriou (1980/81) 44 Taf. 9. P. Blome, Die figürliche Bildwelt Kretas in der geom. und früharch. Periode (1982) 50; 54 Taf. 21,4.

monumentalen Kouroi nicht getragen wird, ist offensichtlich von Prototypen der samischen Kleinplastik übernommen worden. Der Bronzekouros von Delphi ist zwischen den frühen delischen Kouroi (Taf. 9,4–5) und dem Apollon-Koloß um 630 entstanden. An den Kouros von Delphi ist ein im Körperbau und Kopftypus eng verwandter Bronzejüngling anzuschließen, dessen handwerkliche Ausführung aber deutlich hinter dem Vorbild zurücksteht.[64]

Der von Deinagores geweihte Apoll von Naxos steht im Kourosschema, die vorgestreckten Arme halten einen Aryballos und den verlorenen Bogen (Taf. 8,5).[65] Die Bronzestatuette des jugendlichen Gottes, der am Ende des 6. Jh. die Reihe der archaisch naxischen Jünglingsgestalten beschließt, ist eine virtuose aber im Gesamtbild inhomogene, nicht eigenständige Arbeit. Der Körper ist athletisch durchtrainiert, die Beine sind lang und kräftig, an den Leisten und unter der Bauchdecke wölben sich die Muskeln vor. Im Körperideal distanziert sich der naxische Erzgießer von den schwächlichen, spätarchaischen Marmorkouroi der Insel und orientiert sich offensichtlich an den athletischen attischen Kouroi der Leagros-Zeit (Taf. 20,5; 27,2), wie auch die Übernahme der zu dieser Zeit in Athen üblichen Pubesrasur zeigt. Auf dem akzentuiert durchmodellierten Körper wirkt das schmale, starre Gesicht, das an die frühen naxischen Kouroi (Taf. 9,3) anknüpft, wie ein Anachronismus. Ein eng verwandter naxischer Bronzekouros ist nach Lakonien exportiert worden.[66]

Unter den wenigen Terrakotten aus Naxos[67] bestätigt ein dädalischer Kopf durch die übereinstimmenden Gesichtszüge die naxische Herkunft des delphischen Bronzekouros (Taf. 8,4). Ähnlich ist ein Goldanhänger aus Delos.[68]

Paros

Löwy, AEM 11, 1887, 147–85. G. Rösch, Altertümliche Marmorwerke von Paros (Diss. 1914). LanglotzBSch. 132–6. LanglotzNK. 166. DeonnaA. 333. DeonnaDéd. II 74. RE XVIII 1860–3; 1865. KontoleonAGP. 57–71. Walter-Karydi, JdI 91, 1976, 1–27 passim. PedleyIW. 38–45. A. Kostoglou-Despoine, Problemata tes Parianes Plastikes tou 5. Aiona p. Ch. (1979). CroissantPFA 95–124; 333–44. KarakatsanisSAK. 162–79 passim. Zapheiropoulos, AKGP I 93–106 Taf. 35–41.

[64] Riehen Privatbes. Zazoff: Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jh. v. Chr. (Ausstellungskat. Hamburg 1970) 48 B 6 Taf. 16–7. (Antik?).

[65] BerlinP. (ehem.). Kat. Br. I Nr. 192. KiB 220,4. Neugebauer, Antike 5, 1929, 120–7 Taf. 17–8. K. A. Pfeiff, Apollon (1943) 43 Taf. 8. RichterK. Nr. 175. PKG I Taf. 33. Kokkorou-Alewras (1974) 33; 98 K 29.

[66] AthenNM. 7533. DeonnaA. 269 Nr. 81 Abb. 189–90. LanglotzBSch. 31 Nr. 23 Taf. 20b. BuschorFrJ. 89 Abb. 99–100 ... Kunstschaffen Lakoniens in arch. Zeit (Diss. 1965) 43; 115. Kokkorou-Alewras (1974) 69; 104 K 53. S. 222 A. 64.

[67] Karousos a. O. 121 Abb. 8. Ders., Prakt 1939, 123 Abb. 3–6. AA 1940, 283 Abb. 86. Kokkorou-Alewras (1974) 3; 88; 105 K 2; 54. Dörig, AM 77, 1962, 75.

[68] BerlinCh. GI 211. A. Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall I (1970) 30 Taf. ...

Die Parier haben ihren Marmor seit dem späten 7. Jh. ausgebeutet, fast ein halbes Jh. später als die Naxier (S. 151). Der parische Marmor[1] ist feinkörniger als der naxische, steht in ausgedehnten Brüchen dicht gelagert an und ist daher von ausgezeichneter Qualität. Er wurde durch das gesamte Altertum hoch geschätzt und weit exportiert; die meisten griechischen Bildhauerschulen haben ihn benutzt.[2] Das hervorragende Arbeitsmaterial hat natürlich in erster Linie die Entstehung einer eigenen Bildhauerschule von überregionaler Bedeutung begünstigt. In einem stetigen Reifeprozeß erreicht die parische Bildhauerschule in spätarchaischer Zeit ihren Höhepunkt, löst die Nachbarinsel Naxos als führendes Kunstzentrum der Kykladen ab. Parische Bildhauer haben die frühe Entwicklung des Weihreliefs und des Korenbildes entscheidend mitbestimmt, den spätarchaischen Korentypus mit Chiton und Schrägmantel geprägt. Eine Vielzahl von Aufträgen außerhalb der Insel bezeugt die hohe Wertschätzung der parischen Kunst. In der zweiten Hälfte des 6. Jh. gewinnt Paros auf Delos die beherrschende Stellung (S. 179), eine parische Werkstatt hat den größten Teil der Skulpturen des Siphnier-Schatzhauses in Delphi gearbeitet (S. 172), die parische Kolonie Thasos steht weitgehend unter dem Einfluß der Mutterinsel (S. 323), eng sind die Kontakte mit Chios (S. 336). Parische Künstler, wie der durch Signaturen bekannte Aristion,[3] haben in Athen gearbeitet, in Delphi war Charopinos[4] tätig, auf der Peloponnes Kritonides,[5] von Paros selbst ist nur die Signatur des Klenis[6] erhalten. Parische Skulpturen sind bis nach Etrurien verbreitet.

Von der Nachbarinsel Naxos wird der Kourostypus übernommen. Der früheste parische Kouros, ein Torso auf Delos aus dem ersten Viertel des 6. Jh.,[7] lehnt sich in Körperbau und Haartracht noch ganz eng an naxische Prototypen an, unterscheidet sich von ihnen allein durch das etwas weichere Integument. An den delischen Torso schließt sich ein Oberkörper auf Paros an.[8] Charakteristisch ist der runde Kopf mit den prallen, gleichmäßig gewölbten Wangen. Die Haare fallen in weichen Wellen auf den Rücken, je vier Strähnen nach vorn auf die Brust.

Der unterlebensgroße Kouros von Paros in Paris setzt das linke Bein vor, die mächtigen Arme sind etwas nach vorn geschoben (Taf. 10,1).[9] Die leicht vorgewölb-

[1] DworakowskaQAG. 172 s. v. Paros. Renfrew, Peacey, BSA 63, 1968, 52; 65. S. 8 A. 14.

[2] Plin. 36,14. Antike Bezeichnung: Lychnites.

[3] RE II 901 (17). AlBildK II 103. EAA I 644. IG² I Nr. 972; 986 (?); 988 (?); 1014. IGB Nr. 11–2; 395. KarusosA. 61 A 12–5. Jeffery, BSA 57, 1962, 120 Nr. 8–9; 138 Nr. 46, 49; 151 Taf. 34; 39a. Deyhle, AM 84, 1969, 58. KontoleonAGP. 53; 59; 89 Abb. 2–4 Taf. 14–5; 17,1. GuarducciEG. III 124 Abb. 50. Phrasikleia: A. 37.

[4] A. 22.

[5] RE XI 1940. XVIII 1866 Nr. 3. ALBildK ...

[6] KontoleonAGP. 58 Abb. 1A Taf. 17,2; 19,1. EAA Suppl. I 400.

[7] Inv. A 4045. RichterK. Nr. 48. G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. 1975) 42.

[8] Inv. 249. RE XVIII 1862 Nr. 5. Kostoglou-Despoine A. 539 Nr. 4. Athen Inst. Neg. Paros 311–3; 69/1692. (Unpubl.)

[9] Louvre. Cat. Nr. 3101. TEL III 137. Rubensohn, AM 27, 1902, 230 Taf. 11. RichterK. Nr. 116. PedleyIW. 39 Nr. 24 Taf. 16–7. Rolley, BCH 102, 1978, 45–50 Abb. 8–15. Kostoglou-Despoine 179. SteubenKK. 11 Abb. 10–3. MEGI Nr. 138 m. Abb. CroissantPFA. 98–102 Taf. ...

ten Leisten und der daran anschließende ovale Thoraxbogen rahmen die von der Linea Alba unterteilte Bauchzone. Die Nahtstelle zwischen Unter- und Oberkörper wird durch den tiefen Hüfteinschnitt betont. Die Brustmuskeln sind bogenförmig gegen den Thorax abgegrenzt. Der Rücken senkt sich gleichmäßig zur Wirbelsäule, die von den dreiecksförmigen Rückenstreckern gestützt wird. Der untere Rand der Schulterblätter zeichnet sich ab. Alle Inskriptionen senken sich als flache Hohlkehlen in das Integument. Der kugelig gerundete Kopf hat ein volles Gesicht. Über den Wangenbeinen und dem Kinn spannt sich das Integument um den üppigen Mund. Die großen, wohl nicht endgültig ausgearbeiteten Augen liegen in tiefen Höhlen. Das Haar ist über der Stirn in Spirallocken gelegt, fällt in langen Perllocken auf die Schultern. Der Pariser Kouros ist ein nicht ganz erstrangiges Werk der Mitte des 6. Jh. Eine gleichzeitige Arbeit derselben Werkstatt ist der ebenfalls unterlebensgroße Kouros aus dem Aphaia-Heiligtum auf Aigina, dessen präzise Modellierung die mit dem Pariser Kouros identische Binnengliederung klarer zum Ausdruck bringt (Taf. 10,2).[10] Leider ist das Gesicht fast vollständig zerstört. Von einem etwas älteren, um 560 geschaffenen Kouros aus dieser Werkstatt ist der Kopf erhalten (Taf. 11,4).[11] Der Bau des Schädels stimmt mit dem des Pariser Kouros überein, das Gesicht hat aber noch nicht die pralle Fülle. Wangen und Kinn wölben sich nur mässig vor, die Augenhöhlen sind flach eingesenkt. Die großen, linsenförmig geschnittenen Augen werden von dünnen, weichen Lidern gerahmt. Das Haar über der Binde ist ganz glatt, war wohl ursprünglich durch Bemalung differenziert. In den Werkstattumkreis des Pariser Kouros gehören Torsen[12] von Paros,[13] Delos,[14] Thasos,[15] Delphi,[16] Pheia,[17] Kyrene[18] und Köpfe aus Delos[19] und Megara.[20] Der neben der Phrasikleia gefundene Kouros aus Myrrhinous ist von einem parischen Bildhauer aus der Werkstatt des Aristion gearbeitet.[21] Der vollständig erhaltene Jüngling hat

[10] Inv. 208. Ohly, AA 1971, 520. Ohly-Dumm, Robertson, AAA 14, 1981, 157–61 Abb. 1–5. BCH 107, 1983, 755 Abb. 22. S. 310 A. 14.

[11] Athen Slg. Iolas 1 (ein Frg. in westeurop. Privatslg.). Andreiomenou, Delt 27, 1972 Chron 697 Taf. 648a. Rolley a. O. 41–50 Abb. 1–7. SteubenKK. 11 Abb. 6–9. Kokkorou-Alewras, Archaiognosia 2, 1981, 268–70 Taf. 4. CroissantPFA. 99 Taf. 31.

[12] AthenNM. 72. RichterK. Nr. 88. – FlorenzMA. Minto, CrdA 8, 1943, 12–6 Taf. 10–2. de Luca, AntPl III (1964) 40–6 Taf. 45–8. RichterK. Nr. 169. E. Paribeni, La Sala „Milani" dell' Antiquarium (o. J.) 6 m. Abb.

[13] Inv. 285. DeonnaA. Nr. 124 Abb. 151. Athen Inst. Neg. Paros 307–8. – Inv. 157. Athen Inst. Neg. Paros 339–41. – Inv. 311; 742; 898. Kostoglou-Despoine A. 539 Nr. 5; 7–11.

[14] Inv. A ...

90–1; 98. RichterK. Nr. 112; 151. Kokkorou-Alewras, Arch. nax. Plastik 43; 100 K 37. PedleyIW. 32; 42 Nr. 14; 31. A. Hermary, EAD XXXIV (1984) 3 Taf. 1,5. – Inv. 3990. Robert, RA 1953 (1) 34–40 Abb. 9–12. J. Ducat, Guide de Delos (1965) 42 Taf. 4,3.

[15] S. 324 A. 5.

[16] Inv. 2557; 4859. Th. Homolle, FdD IV 1 (1909) 57 Nr. 25–5bis Abb. 27–8. RichterK Nr. 104; 149. KleemannFB. I 94 Taf. 36–9.

[17] Olympia 256. Gialouris, Ephem 1957, 40 Taf. 11. S. 231 A. 12.

[18] S. 184 A. 6.

[19] DeonnaA. Nr. 99–100 Abb. 137–40.

[20] AthenNM. 4509. Vavritsas, Delt 19, 1964 Mel 79–83; 281 Abb. 1 Taf. 51–3. RichterK 155 Nr. 86c. S. 311 A. 4.

[21] AthenNM. 4890. Mastrokostas, AAA 5, 1972, 298–324 Abb. 1–12. Frel, AAA 6, 1973 ...

im Verhältnis zum Körper auffallend lange Beine. Nach der mit dem Einzelkopf (Taf. 11,4) übereinstimmenden Gesichtsform gehört der Kouros in die Zeit um 560. In der Haartracht mit den vor einen Stirnreif gelegten Flammenlocken, die in Paros nicht üblich ist, folgt der Künstler der attischen Haarmode der Zeit (Taf. 20,2) und paßt sich so seinem Wirkungskreis an.

Bei den spätarchaischen Kouroi von Paros hängen die Arme frei am Körper herab. Die von den Söhnen des Charopinos in Delphi aufgestellten Votivstatuen sind wohl von ihrem Vater gearbeitet.[22] Mit dem Kourosweihgeschenk ist ein Torso[23] zu verbinden, aus derselben Werkstatt stammt ein Kourostorso auf Rhodos.[24] Die Jünglinge sind sehr schlank. Das vorgewölbte, parabelförmige Becken senkt sich tief zwischen die Schenkel, verbreitert sich mit scharfem Absatz zu den Hüften. Der fast bis zu den Brustmuskeln reichende Thoraxbogen umspannt die durch Inskriptionen gegliederte Bauchzone. Die Anspannung der Rückenmuskulatur zeigt sich in dem Zusammenspiel der Hebungen und Senkungen von Schulterblättern, Rückenstreckern und Wirbelsäule. Die beiden Kouroi in Delphi und Rhodos sind um 530 zu datieren. Ein etwas älterer parischer Kouros von Orchomenos[25] ist besonders üppig im Integument. Ein parischer Jüngling aus dem späten 6. Jh. stützt die rechte Hand auf die Hüfte (Taf. 10,3).[26] Der Kouros stimmt im Körperbau mit seinen Vorgängern überein. Hier ist allerdings die Oberfläche ganz weich modelliert, in der Bauchzone sind die Inskriptionen nicht angegeben, die Haarsträhnen im Rücken sind fein gewellt. Etwas schlichter ist ein weiterer Kouros auf Paros.[27] Gleichzeitige Kouroi auf Paros[28] und Delos[29] tragen das Haar kurz. Köpfe und Torsen auf Paros[30] und Delos[31] und die nach Großgriechenland exportierten Kouroi von Leontinoi,[32] Grammichele[33] und Metapont[34] repräsentieren das parische Jünglingsbild des frühen 5. Jh. Die angespannten Leistenbänder und die schrägen Bauchmuskeln setzen sich nach innen durch eine Auskehlung ab, die in Hüfthöhe in den breiten Thoraxbogen einmündet. Becken- und Bauchzone werden so zu einer übergreifenden Einheit zusammenge-

[22] Inv. 2278. Homolle a. O. 54 Nr. 23 Abb. 24–5. MarcadéRSSG. I 21. GuarducciEG. I 244 Nr. 1 Abb. 103. RichterK. Nr. 105. EAA II 537. Jacob-FelschEGS. 113 Nr. 9. KleemannFB. I 83–96 Taf. 35.

[23] Inv. 2696. Homolle a. O. 56 Nr. 24 Abb. 26. RichterK. Nr. 103. KleemannFB. I 83–96 Taf. 28–34.

[24] S. 329 A. 12.

[25] Chaironeia. Lullies, JdI 51, 1936, 149 Abb. 10–2. RichterK. Nr. 99. PedleyIW. 41 Nr. 28. S. 314 A. 24.

[26] KopenhagenNC. Cat. Nr. 1a. EA 3756–7. RichterK. Nr. 117. de Luca a. O. 51 Abb. 20–2. PedleyIW. 40 Nr. 25 Taf. 18–9. Kostoglou-Despoine 181.

[27] Inv. 13. EA 1330–1. RichterK. Nr. 118. de Luca a. O. ...

[28] Inv. 165. Athen Inst. Neg. Paros 335–7; 76(1314–6. Kostoglou-Despoine A. 539 Nr. 6.

[29] Inv. A 1741. Marcadé, BCH 74, 1950, 374 Abb. 104. RichterK. Nr. 152.

[30] Inv. 223; 228 (Köpfe). O. Rubensohn, Das Delion von Paros (1962) 54 Nr. 1; 233 Abb. 24 Taf. 6a–b. C. Blümel, JdI EH. 11, 1927, 7; 52 Nr. 8 Taf. 10a–d. Kostoglou-Despoine 129; 139 Nr. 13; 22 Taf. 48. – Inv. 167 (Torso). Kostoglou-Despoine 123 Nr. 1 Taf. 35–6.

[31] Inv. A 3841; 4117 (K.) BCH 47, 1923, 525 Abb. 6–7. Picard, Replat, BCH 48, 1924, 256 Abb. 19–20. Hermary a. O. 3 Nr. 1 Taf. 2. – Inv. A 4084 (Torso). RichterK. Nr. 174. Hermary a. O. 3 Taf. 1,3–4.

[32] S. 426 A. 113.

[33] S. 427 A. 119.

faßt. Die Einsenkung der Wirbelsäule wird durch die Wölbung der parallel dazu verlaufenden Rückenstrecker betont. Die Gesichter sind großflächig durchmodelliert. In den inneren Augenwinkeln werden die Tränenkarunkeln angegeben. Das vom Wirbel radial nach allen Seiten strebende Haar wird durch einen Reif zusammengehalten, um den das lange Nackenhaar geschlungen ist, während das Stirnhaar in Buckel- oder Spirallocken zusammengefaßt ist. Die plastische Verfestigung und großflächige Gliederung von Körper und Kopf sowie die schlichte Haartracht kündigen schon die neue Darstellungsweise des Menschen im Strengen Stil an.

Eine nur im Oberkörper erhaltene Kore auf Paros trägt einen Ärmelchiton, dessen Oberteil über die Gürtung herabfällt.[35] Durch den schweren Stoff werden die Körperformen bis auf die leicht vortretenden Brüste verhüllt. Das Nackenhaar fällt in dicken Wellenbändern auf den Rücken. Von einer gleichzeitigen parischen Kore auf Delos ist nur der kugelig gerundete Kopf mit vollen, prallen Wangen gefunden.[36] Torso und Kopf zeigen die Anfänge des parischen Korenbildes in der Zeit um 580.

Die etwas überlebensgroße Grabstatue der Phrasikleia aus Myrrhinous ist um 570 von dem berühmten, längere Zeit in Attika tätigen Bildhauer Aristion von Paros geschaffen (Taf. 10,4).[37] Das Mädchen trägt einen schweren, gegürteten Ärmelchiton, der eng am Körper anliegt und den schlanken Wuchs betont. Das Gewand staut sich über dem Gürtel in Quetschfalten, schichtet sich an den Beinen in flache Steilfalten. Ärmel, Halsausschnitt und die senkrechte Mittelborte auf der Vorderseite sind mit geritzten Mäanderbändern verziert, das Ganze war reich bemalt. Der linke Arm liegt vor der Brust, die herabhängende rechte Hand rafft das Gewand, Sandalen mit dicken Sohlen schützen die Füße. Das länglich ovale Gesicht ist hart geschnitten. Wangen und Kinn wölben sich leicht vor. Die kleinen, linsenförmigen Augen werden von breiten Lidern gerahmt, der Blick wirkt befangen. Die scharfgratigen Lippen spannen die Haut an den Seiten in Falten. Das Haar ist über der Stirn gewellt, fällt in langen Perllocken auf Brust und Nacken. Als Braut des Hades ist Phrasikleia reich mit Armreifen, Halskette und Ohrringen geschmückt, das Haupt ist mit einem Polos bedeckt. Der schlank aufwachsende Mädchenkörper im eng anliegenden, reich verzierten Chiton steht ganz in parischer Tradition. Die Kopfform und die klar umrissenen, etwas starr wirkenden Gesichtszüge setzen sich dagegen deutlich von den runden parischen Köpfen mit dem fülligen Integument ab. Hier orientiert sich der Parier Aristion offensichtlich an attischen Mädchenfiguren seiner Umgebung wie der Kore von Keratea (Taf. 21,1), übernimmt auch den reichen Schmuck und den Polos für die Verstorbene.

[35] Inv. 163. Zapheiropoulos, AKGP I 97 Taf. 38.

[36] Inv. A 2386. Marcadé: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 85 Taf. 24.

[37] AthenNM. 4889. Mastrokostas, AAA 5, 1972, 298–324 Abb. 1–26 Taf. … Kontoleon, Ephem 1974, 1–12. Stewart, AAA 9, 1976, 257–66. LanglotzNK. 166. Ridgway-ASGS. 99. EAA Suppl. I Farbtaf. nach S. VIII. LulliesGP. 56 Abb. 8–9. CroissantPFA. 101. Inschr.: S. 161 … KontoleonAGP. 89 Taf. …

Von Aristion und seiner Werkstatt ist eine mit der Phrasikleia in Wuchs, Haltung und Tracht genau übereinstimmende Serie von Koren aus Paros,[38] Delos,[39] Aigina,[40] Moschato,[41] Piräus[42] und Kyrene[43] gearbeitet, die das weite Wirkungsfeld dieser bedeutenden parischen Bildhauerschule dokumentieren. Charakteristische Merkmale der Chitontracht sind zwei an den Hüften über die Gürtung herabfallende Kolpoi, die allein bei der Phrasikleia fehlen, und die senkrechte bis zum Gürtel oder Halsausschnitt reichende Mittelborte mit geritztem Mäanderband. Das Oberteil des Chiton liegt glatt an, bei den jüngeren Koren fällt das Gewand an den Beinen in kannelurartigen Steilfalten herab. Leider ist bei keiner der Mädchenfiguren der Kopf erhalten. Die ältesten Werke in der Reihe sind die Koren von Delos und vom Piräus aus der Zeit von 580–570, die übrigen schließen an die Phrasikleia an und verteilen sich über den Zeitraum bis zur Mitte des 6. Jh. Von diesen parischen Koren sind die frühen Frauenbilder auf Chios abhängig.[44]

Kurz nach der Mitte des 6. Jh. vollzieht sich bei den parischen Koren ein tiefgreifender Wandel (S. 95). Die starre, geschlossene Haltung mit den eng nebeneinander stehenden Füßen und den am Körper anliegenden Armen wird durchbrochen. Von den Kouroi übernehmen die Koren die Schrittstellung, das linke Bein wird vor-, das rechte zurückgesetzt. Der rechte Arm mit der Weihgabe in der Hand wird vorgestreckt. An Stelle des einheimischen schweren Ärmelchiton als einziger Bekleidung wird wie auf Naxos (Taf. 9,6) von Samos (Taf. 30,2) die ostgriechische Tracht mit Chiton und Schrägmantel übernommen, aber hier in spezifischer Weise modifiziert.[45] Die parischen Bildhauer unterscheiden zuerst deutlich zwischen dem dünnen Leinengewebe des auf dem Körper getragenen Chiton und dem schweren Wollstoff des Mantels. Während der ostgriechische Schrägmantel diagonal um den Körper geschlungen ist und rechts durch die Knüpfung auf Schulter und Arm gehalten wird, ist bei den parischen Koren der gefältelte, obere Saum des Mantels an ein breites Band genäht, das wie eine Schärpe von der rechten Schulter zur linken Achsel führt und die Last des Stoffes hält, während die Knüpfung den Mantel nur verschließt. Der an dem breiten Band hängende Mantel löst sich vom Körper und fällt in schweren, senkrechten Falten nach unten. Nach dem Vorbild der ostjonischen Koren (Taf. 30,3; 33,6) ziehen die parischen Frauen den Chiton mit einer Hand eng um die Beine und lassen den zusammengerafften Stoff jetzt erstmals in einer brettartig abstehenden Paryphe neben dem Bein herabgleiten. Die von den parischen Bildhauern

[38] Inv. 791; 802. Zapheiropoulos, AKGP I 94–106 Taf. 35–7. Pedley, AJA 86, 1982, 183–91 Nr. 7–8.

[39] Inv. A 3996. Th. Homolle, De Antiquissimis Dianae Simulacris Deliacis (1885) 22 Taf. 4,1–2. Ducat, Guide Delos 43. Pedley a. O. 185 Nr. 9 Taf. 24,13–4.

[40] AthenNM. 73. Welter, AA 1938, 529 Abb. 44–7. RichterKo. Nr. 39. Pedley a. O. 185 Nr. 6

[41] AthenNM. 3859. Kyparissis, Homann-Wedeking, AM 63/64, 1938/39, 160 Taf. 62–4. RichterKo. Nr. 40. Pedley a. O. 185 Nr. 5 Taf. 23,9–10.

[42] AthenPirM. 2530. Lazaridis, AAA 1, 1968, 34 Abb. 3. BCH 92, 1968, 749 Abb. 10. ARepLondon 14, 1967/68, 6 Abb. 7.

[43] S. 184 A. 10.

[44] S. 338 A. 34.

[45] HerdejürgenUTGT. 47–63 bes. 54. Vgl.

geschaffenen inseljonischen Schrägmantelkoren mit der ausgeprägten Scheitelung und der Differenzierung zwischen dem dünnen Gewebe des Chiton und dem schweren Wollstoff des wie eine Schärpe umgelegten Mantels werden als Leitbild, typen der spätarchaischen Frauenstatuen in allen anderen griechischen Kunstlandschaften übernommen.

Die neue inseljonische Schrägmanteltracht trägt um 540 als erste eine matronale Kore von Paros, die wie die Kouroi das linke Bein in Schrittstellung vorsetzt (Taf. 10,5).[46] Die vorgestreckte rechte Hand rafft den Chiton unterhalb der Gürtung zur Seite, spannt den Stoff eng um die Beine, die unter dem dünnen Gewand hervortreten. Von der zufassenden Hand breiten sich dünne, gratige Spannfalten strahlenförmig über dem Chiton aus. Der zur Seite geraffte Gewandbausch fiel in einer brettartig abstehenden Paryphe mit senkrechten Falten neben dem Bein herab. Oberhalb des Mantels rieselt der Chiton in feinen Wellen von der linken Schulter herab. Der Schrägmantel wird von einem breiten Band gehalten, das wie eine Schärpe über die rechte Schulter gelegt und unter der linken Achsel durchgezogen ist. Der Mantel reicht links bis zur Hüfte herab, zieht sich in der Mitte bis zur Gürtung des Chiton hoch und fällt von der Knüpfung auf der rechten Schulter zu beiden Seiten des vorgestreckten Unterarms in zwei langen Zipfeln bis zum Kniegelenk herab. Die schweren, senkrecht fallenden Mantelfalten sind übereinandergeschichtet, der lange Zipfel vor dem rechten Bein ist zudem durch eine tiefe Ausarbeitung in der Mitte unterteilt, an den Säumen sind die Falten zickzackförmig abgetreppt. Die langen Rückenlocken werden in der Mitte durch ein breites, vertikales Band abgedeckt, je vier Locken fallen lose nach vorn auf die Brust, der Kopf ist leider nicht erhalten.

Mit der Karyatide des Siphnier-Schatzhauses erreicht das spätarchaische Korenbild von Paros um 530 seine Reifestufe (Taf. 10,6; 11,6).[47] Als Pendant zur zweiten, nicht erhaltenen Stützfigur trägt die Karyatide den Schrägmantel abweichend von der Regel auf der linken Schulter geknüpft. Der dünne Chiton ist fein gerippt, zwischen den Beinen staut sich eine glatte Faltenbahn. Der obere Saum des Schrägmantels ragt über das Trageband hinaus und bedeckt als fein gefältelte Rüsche die Schärpe. Die schweren Hängefalten des Mantels sind durch röhrenförmige Aushöhlungen gegeneinander abgegrenzt, die zickzackförmig abgetreppten Säume sind tief geschichtet. Das runde Gesicht ist subtil durchmodelliert. Von den tief eingebetteten Augenhöhlen und der Mundpartie spannt sich das schwellende Integument in weicher Rundung über Wangenbeinen und Kinn. Die üppigen Lippen sind sanft geschwungen. Die großen, kugeligen Augen werden von hauchdünnen Lidern gerahmt. Das fein gestrählte Haar wellt sich über der Stirn, rieselt hinter dem Diadem in geschlängelten Strähnen tief in den Rücken, je vier Strähnen fallen nach vorn auf die Brust. Das blühende, sinnlichen Reiz ausstrahlende Gesicht der Karyatide mit den weit geöffneten Augen ist die reinste Verkörperung des parischen Menschenbil-

[46] New YorkMetrM. Cat. Nr. 4. Ri…

des in der archaischen Epoche. Auf Thasos ist von einer etwas älteren Kore des Meisters der Karyatide nur der Kopf gefunden.[48]

Der frühen parischen Kore im Schrägmantel (Taf. 10,5) ganz ähnlich sind zwei fragmentierte Koren auf Paros.[49] Um die Karyatide (Taf. 11,6) gruppieren sich Korenköpfe auf Paros[50] und Delos[51] sowie ein unvollendeter Frauenkopf.[52] Aus der Werkstatt der Karyatide (Taf. 10,6) stammt eine Kore auf Delos.[53] Etwas jüngere Arbeiten einer parischen Werkstatt sind die drei Göttinnen Athena, Artemis und Leto aus der Kultgruppe auf Delos[54] sowie eine seitlich ausschreitende Kore.[55] Die schweren Falten des Schrägmantels der Frauen sind etwas schematisch angeordnet, das dicht geschichtete Faltenbündel des Chiton zwischen den Beinen tritt brettartig vor. Eine weitere Göttin der delischen Gruppe unterscheidet sich von den anderen durch ihre besonders reiche Kleidung.[56] Der Schrägmantel ist vom zweifach abgetreppt. Die Zickzackfalten der Säume und die geraden Hängefalten bilden ein kalligraphisches Muster. Die Beine treten unter dem dünnen Chiton wie nackt hervor. Um die Schulter ist ein schwerer Umhang geschlungen, der im Rücken glatt bis zu den Knien herabfällt. Neben die Göttin stellt sich der Apollon Kitharoidos derselben Gruppe, der wie die Frauen die Korentracht trägt.[57] Die zwischen 520–510 entstandene delische Göttin zeigt zwar noch eine letzte Steigerung in der Draperie des Schrägmantels, in den erstarrten Steilfalten kündigt sich aber schon eine lineare Verhärtung des Mantelwurfs an. Eine Kore von Delos aus dem Ende des 6. Jh. führt diese Tendenz fort.[58] Die Steilfalten des Mantels sind schematisch geschichtet, die schmalen Zickzacksäume treten kaum noch hervor. Die Ziehfalten des Chiton schneiden sinnentleert tief in die Beine ein, werden hinten abrupt durch ein Steilfaltenbündel unterbrochen. Vollends verhärtet und grob vereinfacht sind die Mantelfalten bei zwei Koren von Delos und einem Torso derselben Werkstatt aus Amorgos.[59] Der überschwere Schrägmantel fällt zudem gerade wie ein Brett vom Körper

[48] S. 324 A. 8.

[49] Athen Inst. Neg. Paros 331. (Unpubl.). Inv. 166. Foto M. Herfort. (Unpubl.).

[50] Inv. 164. Zapheiropoulos, AKGP I 105 Taf. 39. Louvre. Cat. Nr. 3504. Charbonneaux, Bull. des Musées de France 1948, 235 Abb. 1.

[51] Inv. A 4115. BCH 3, 1879 Taf. 8 f. BCH 4, 1880, 35. – Inv. A 4945. RichterKo. Nr. 189. BCH 77, 1953, 288 Abb. 87.

[52] MünchenGlypt. 170. FurtwänglerBG. 48. C. Blümel, JdI EH. 11, 1927, 51 Nr. 6 Taf. 7–8. RichterK. Nr. 71.

[53] Inv. A 4068. Homolle, De ant. Dianae sim. 31 Taf. 6. N. Kontoleon, Odegos tes Delou (1950) 144 Abb. 76.

[54] Inv. A 4065 (Leto); 4077 (Artemis); 4197; 4111 (Athena). Marcadé, BCH 74, 1950, 182–203; 216 Abb. 3–14; 23 Taf. 32–3. BCH …

glou-Despoine 23; 54. LIMC II Nr. 360 Taf. 475. S. 180 A. 13.

[55] Inv. A 4066. Kontoleon a. O. 145 Abb. 77.

[56] AthenNM. 22. KarusosATEM. Taf. 59. KiB 207,7. RichterKo. Nr. 148. Paris, BCH 13, 1889, 217–25 Taf. 7. Marcadé a. O. 203 Abb. 15. Kostoglou-Despoine 44. Herdejürgen-UTGT. 59. MEGI Nr. 140 m. Abb.

[57] Inv. A 4092. Bakalakis, BCH 60, 1936, 59–65 Abb. 1–4. Marcadé a. O. 204 Abb. 16. LIMC II 201 Nr. 100 Taf. 191. S. 180 A. 16.

[58] Inv. A 4064. Homolle, BCH 3, 1879, 108 Taf. 2–3. RichterKo. Nr. 147. Kokkorou-Alewras a. O. 47. Kostoglou-Despoine 51; 72.

[59] Inv. A 4063; 4067. BCH 3, 1879 Taf. 14–5; 17. Homolle, BCH 4, 1880, 29–35. RichterKo. Nr. 149–50. Kokkorou-Alewras a. O. 47. Kostoglou-Despoine 25; 43; 45; 56 Taf. 252. – Kore v. Amorgos: S. 181 A. 6.

herab und löst sich von den Beinen. In der manierierten Erstarrung des Mantels, der weitgehend vom Körper isoliert wird, kündigt sich das Ende der archaisch ionischen Frauentracht an, die keine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten bot. Die Abkehr von der überreichen, in Formalismus erstarrten spätarchaischen Frauentracht zeigt im frühen 5. Jh. eine parische Kore aus Pergamon.[60] Das Mädchen trägt zwar noch den Schrägmantel, der sich hier aber eng um den Körper spannt und nur durch wenige flache Falten sparsam gegliedert ist. Die neue Schwere der Manteltracht, die den geschlossenen Körperumriß betont, kündigt bereits die Formsprache des Strengen Stils an.

Die parischen Schrägmantelkoren wurden nicht nur auf den Inseln sondern auch auf dem Festland hochgeschätzt, wie die Arbeiten parischer Bildhauer für attische Auftraggeber zeigen. In der Nachfolge der Karyatide des Siphnier-Schatzhauses steht eine unterlebensgroße Kore von der Akropolis, die nach den gestrafften Proportionen und dem schlankeren Körperbau etwas später zwischen 530–520 geschaffen ist.[61] Auch das Gesicht zeigt nicht mehr die reife Fülle des Karyatidenkopfes sondern ist mädchenhaft zart. Die Akropoliskore vermittelt einen ausgezeichneten Eindruck von der ursprünglichen Bereicherung des plastischen Aufbaus durch die Bemalung. Der Mantelsaum, das Oberteil des Chiton und das Faltenbündel zwischen den Beinen waren mit blau-grüner Farbe abgesetzt, einzelne Rosetten sind über die hellen Gewandpartien verteilt, die Lippen leuchteten rot, das Haar war dunkel getönt. Mit der parischen Kore sind zwei Köpfe von der Burg[62] und ein Torso aus Eleusis,[63] mit der etwas älteren Karyatide (Taf. 10,6) zwei weitere Oberkörper von der Akropolis[64] zu verbinden. Zwei schlank gewachsene Koren gruppieren sich um die jüngere Göttin aus der delischen Götterversammlung.[65] Die parischen Koren haben das attische Frauenbild der spätarchaischen Epoche entscheidend geprägt. Die meisten attischen Koren schließen sich in der Haltung und Schrägmanteltracht an die parischen Prototypen an, sind von ihnen nur durch leichte Unterschiede im Körperbau und durch die spezifisch lokale Physiognomie der Gesichter zu trennen.

Ganz außergewöhnlich im Typus ist das Kultbild einer nackten Göttin, das ein wandernder parischer Bildhauer um 540 für das Cannincella-Heiligtum in Etrurien geschaffen hat (Taf. 40,6).[66]

Die thronenden Frauen von Paros sitzen auf rechteckig geschnittenen Thronsesseln mit hohen Rückenlehnen.[67] Während die Thronenden in der ostgriechischen

[60] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 30. BergerBA. 40 Abb. 43. LangotzNK. 124 Taf. 39,1.3. HerdejürgenUTGT. 61. S. 401 A. 13.
[61] AthenAkrM. 675. BrouskariMACD. 68 Abb. 116–7. AMDA Nr. 43 Taf. 60–1. RichterKo. Nr. 123. FuchsSG. 171 Abb. 174. Jacob-FelschEGS. 163 Nr. 7.
[62] AthenAkrM. 652; 659. BrouskariMACD. 105 Abb. 190–1. AMDA Nr. 91; 95 Taf. 100;
[63] AthenNM. 25. RichterKo. Nr. 139.
[64] AthenAkrM. 627; 1361. AMDA Nr. 30; 50 Taf. 42; 72.
[65] AthenAkrM. 595; 1360. BrouskariMACD. 76; 83 Abb. 133; 151. AMDA Nr. 29; 32 Taf. 41; 44.
[66] S. 440 A. 3.
[67] AlfordSFAGS. 48–55.

Plastik, so z. B. die Branchiden von Didyma (S. 374 Taf. 32,1), wie mit den Thronsesseln verschmolzen wirken, heben sich die Sitzfiguren auf Paros von Anfang an in voller Körperlichkeit von den Thronen ab. Die Reihe der Thronenden eröffnet eine kleine Marmorstatuette auf Paros aus dem Beginn des 6. Jh., die in einen glatt anliegenden Ärmelchiton gehüllt ist, der sich eng um die Beine spannt.[68] Bei dem Fragment einer Thronenden in Delphi ist der Chiton wie bei den Koren der Phrasikleia-Gruppe (Taf. 10,4) zwischen den Beinen mit einer vertikalen Borte verziert.[69] Die thronende Hera der delischen Kultgruppe, die in derselben Werkstatt gearbeitet ist wie die neben ihr stehenden Göttinnen Athena, Artemis und Leto, ist mit einem langen, gleichmäßig gefalteten Schultermantel bekleidet.[70] Der neben ihr sitzende Zeus trägt ein um die linke Schulter geschlungenes Himation mit breiter Abschlußborte.[71] An die Hera anzuschließen ist eine Thronende von der Athener Akropolis.[72] Etwas älter sind zwei kleine Sitzbilder der Hera aus ihrem Heiligtum am Kythnos[73] und der Unterkörper einer Thronenden auf Delos.[74] Eine überlebensgroße, matronale Göttin von Paros sitzt auf einem breiten Thron mit gerader Rückenlehne und setzt die Füße auf einen hohen Schemel (Taf. 11,1).[75] Der rechte Arm ruhte auf der Thronbank, die vorgestreckte linke Hand stützte sich auf ein Szepter. Die röhrenförmigen Hängefalten des Schrägmantels und die leistenförmigen Steilfalten des Chiton fallen gerade nach unten. Die Mittelachse des Köpers wird durch eine glatte Faltenbahn hervorgehoben. Im Gegensatz zur strengen, tektonischen Gewandanlage der Front ist der Mantelwurf an den Seiten freier. Die Staufalten auf dem Sitz sind weich geschwungen, die sich überlappenden Faltenenden sind tief ausgehöhlt. Die dichte Rüsche am Trageband ist abwechslungsreich geschichtet. Mit dem Kultbild von Paros wird zwischen 520–510 die Reihe der thronenden Frauen zu einem großartigen Abschluß gebracht.

Von der Nachbarinsel Naxos ist das jonische, von einer Sphinx bekrönte Säulenmonument übernommen worden. Die Sphinx des Säulenmonuments auf Delos hat im Gegensatz zu der Naxier-Sphinx in Delphi (Taf. 8,6) einen kompakten, fleischigen Körper, an dem sich die Rippen nicht abzeichnen.[76] Der rundliche Kopf mit den

[68] Inv. 779. Orlandos, Ephem 1960 Chron 1 Nr. 1 Taf. 1 a. AlfordSFAGS. 49; 208 Nr. 18.
[69] Th. Homolle, FdD IV 1 (1909) 4 Nr. 3 Abb. 3.
[70] Inv. A 4069. Marcadé a. O. 205 Abb. 17. AlfordSFAGS. 203–8 Nr. 17. S. 180 A. 14.
[71] Inv. A 4054. Marcadé a. O. 206–11 Abb. 18–9. AlfordSFAGS. 200 Nr. 16. S. 180 A. 15.
[72] AthenAkrM. 620. BrouskariMACD. 49 Abb. 83. AMDA Nr. 59 Taf. 84. AlfordSFAGS. 367–71 Nr. 61.
[73] Inv. A 3992–3993bis. Lévêque, BCH 73, 1949, 125–32 Nr. 3–4. Kokkorou-Alewras a. O. 47. Marcadé, Stele 84 Taf. 21–3. Alford-
[74] Inv. A 4329. Marcadé a. O. 84 Taf. 20a–c.
[75] Inv. 162. Rösch 15 Taf. 1–2. Kontoleon-AGP. 62. BergerBA. 44 Abb. 47–8. HerdejürgenUTGT. 60. Kostoglou-Despoine 47; 72; 127 Nr. 12; 180; 187; 193. AlfordSFAGS. 51; 209–15 Nr. 19.
[76] Inv. A 583. DeonnaA. 291 Abb. 192. Homann-Wedeking, AM 60/61, 1935/36, 216 Taf. 82–3. P. Amandry, La Colonne des Naxiens (FdD II, 1953) 19; 28 Taf. 15,3–16. Ducat a. O. 44 Taf. 6. Martin, BCH Suppl. 1, 1973, 387 Nr. 7–8 Abb. 14–7. Kokkorou-Alewras a. O. 81. PedleyIW. 25 Nr. 6 Taf. 3. Kontoleon-AGP. 68 Taf. 19,3. Jacob-FelschEGS. 112 Nr. 8. AKGP I 105 Abb. 1.

fülligen Gesichtszügen, dem üppigen, tief in das Integument eingesenkten Mund und den weit geöffneten Augen (Taf. 11,5) verbindet die zwischen 550–540 entstandene Sphinx mit der Werkstatt des Pariser Kouros (Taf. 10,1). Das Sphinx-Säulenmonument in Kyrene ist eine etwas ältere parische Arbeit aus der Zeit kurz vor der Mitte des 6. Jh.[77] Von Säulenmonumenten auf Paros stammen ein Sphinxtorso[78] und ein jonisches Kapitell, das in zweiter Verwendung im Heroon des Archilochos aufgestellt wurde.[79] Eine Sphinx in Delos mit zur Seite gewandtem Kopf gehört in das Ende des 6. Jh.[80] Ganz ähnlich ist eine in Megara Hyblaia aufgestellte Sphinx.[81] Mit Paros zu verbinden sind die Reiter auf Delos.[82] Wie die Löwenkörper der Sphingen zeigen auch die Pferdeleiber keine Binnengliederung, die kugeligen Köpfe der Reiter stimmen mit denen der parischen Kouroi überein. Parisch ist auch eine Sirene auf Delos mit aufgeplustertem, eiförmigem Vogelkörper.[83]

In das ausgehende 7. Jh. gehört eine unvollendete Grabstele auf Paros mit einer thronenden Frau im Profil, deren Konturen gerade erst skizzenhaft aus dem Marmor herausgearbeitet sind.[84] Die Stele aus Paros und die aus Kimolos[85] sind zwar die beiden ältesten griechischen Grabreliefs, doch sie haben auf den Kykladen erst spät und nur vereinzelt Nachfolger gefunden.

Wie Athen auf dem Festland (S. 290) hat Paros auf den Kykladen die Entwicklung des Weihreliefs bestimmt. Das früheste griechische Weihrelief ist um 580 auf Paros geschaffen worden (Taf. 11,2).[86] Auf der fast quadratischen, sehr dicken Reliefplatte schreitet Apoll mit Lyra und Zweig in den Händen auf die mit dem Bogen bewaffnete Artemis zu. Die Palme an der Schmalseite des Reliefs gibt Delos als Ort der Begegnung an. Artemis trägt einen glatt anliegenden Ärmelchiton, Apoll einen kurzen Schurz und Schulterumhang. Das Relief ist flach, die Figuren sind vom Umriß bestimmt, Binnenmodellierung ist kaum angegeben. Die beiden Gestalten wirken wie in Relief umgesetzte Freifiguren, wie die Angabe der Thoraxrahmung bei Apoll trotz des ins Profil gedrehten Oberkörpers erkennen läßt. Ganz übereinstimmend gebildet ist ein Weihrelief mit einem thronenden Gott in kurzem Chiton, wohl auch ein Bild des Apoll.[87] Ein Weihrelief der Zeit um 570 zeigt den Reigen der drei Chariten im Profil, nur die mittlere wendet den Oberkörper nach vorn.[88] Der rechte

[77] S. 185 A. 17.
[78] Inv. 950. Kostoglou-Despoine 34; 124 Nr. 2 Taf. 37.
[79] Inv. 733. KontoleonAGP. 68 Taf. 19,2. GuarducciEG. III 183 Abb. 74. Ohnesorg, AA 1982, 271; 289 Abb. 1.
[80] Inv. A 3842. Picard, Peplat, BCH 48, 1924, 256 Abb. 21–2.
[81] S. 422 A. 49.
[82] Inv. A 4098; 4102. N. Kontoleon, Odegos tes Delou (1950) 147. Ducat a. O. 45 Nr. 2. RidgwayASGS. 140. (Unpubl.)
[83] Inv. A 3995. E. Buschor, Die Musen des Jenseits (1944) [illegible]
[84] Inv. 760. Zapheiropoulos, Delt 16, 1960 Chron 245 Taf. 215. KontoleonAGP. 49. HillerJG. 15 A.1; 133. RidgwayASGS. 164; 175; 180. NeumannPGW. 5; 18 Taf. 2. JungTSG 41.
[85] S. 181 A. 1.
[86] Inv. 244. Rösch 4 Taf. 3,1–2. NeumannPGW. 12; 25 Taf. 6 a–b. LIMC II 701 Nr. 1040a Taf. 527. WegenerFB. 266 Nr. 2.
[87] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 24. BrBr 516a. NeumannPGW. 11 Taf. 8 a.
[88] MünchenGlypt. 241. FurtwänglerBG. Nr. 241. EA 846; 2954. BergerBA. 107 Abb. 126 [illegible]

Arm ist jeweils zu einem Tanzgestus erhoben, der linke Arm ist gesenkt. Die Gewänder sind noch faltenlos, betonen aber die weichen Rundungen der Körper. Bei dem Relief einer Gorgo im Knielaufschema fallen zwischen den Beinen Steilfalten herab.[89] In die Zeit der Friese des Siphnier-Schatzhauses (Taf. 12) gehören zwei Weihreliefs mit thronenden Göttern, deren Schultermäntel sparsam mit Ritzfalten gegliedert sind.[90] Etwas jünger ist ein Weihrelieffragment mit dem Oberkörper der Athena.[91]

Ihren Höhepunkt erreicht die parische Reliefkunst in dem Nord- und Ostfries des Siphnier-Schatzhauses in Delphi (S. 172 Taf. 12), in denen die Entwicklung dieser Reliefgattung für die archaische Zeit ihren krönenden Abschluß findet. Kurz nach den Friesen des Siphnier-Schatzhauses sind die beiden großen Reliefplatten eines Heroon auf Paros entstanden, auf denen eine Löwenkampfgruppe und ein Totenmahl (Taf. 11,3) dargestellt sind.[92] Der nach links gewandte, heroisierte Tote, der mit einem Mantel bekleidet ist und eine Spendeschale in der linken Hand hält, ruht auf einer Kline in der Bildmitte. Ihm gegenüber sitzt eine sich entschleiernde Frau auf einem Thron, auf der Gegenseite stehen ein nackter Dienerknabe und ein Hund vor einem Dinos am Bildrand. An der Rückwand sind Waffen aufgehängt. Der Heros ist im Dreiviertelprofil dargestellt, die übrigen Figuren im Profil. Das von den ostgriechischen Gelagefriesen übernommene Bildthema ist auf dem parischen Heroenrelief in seiner Aussage verdichtet worden. Aus der frohen Reihe der Zecher ist ein würdevoll ruhender Heros ausgewählt worden, der mit seiner thronenden Frau und dem Diener beim Totenmahl vereinigt ist. In dieser jenseitigen Sphäre nehmen die einzelnen Personen in ihren gemessenen Aktionen keinen Bezug aufeinander, sondern präsentieren sich isoliert in ihren Daseinsbereichen. Der parische Bildhauer hat für das feierliche Totenmahl des Heroonfrieses einen repräsentativen Bildtypus von allgemeingültiger Aussage geprägt, an den alle späteren Totenmahlreliefs anknüpfen.

Die meist weiblichen Tonfiguren aus dem Delion von Paros spiegeln die Entwicklung des monumentalen parischen Korenbildes wider.[93] Parisch ist ein kleiner Bronzekouros in Delphi, dessen Körperbau und Kopftypus mit dem Pariser Kouros (Taf. 10,1) übereinstimmen.[94] Von einem parischen Bronzegießer ist auch eine Athe-

[89] Paros 172. Löwy 155 Taf. 5,2. NeumannPGW. 14 A. 44. Woysch-MéautisRA. 81 Abb. 38.
[90] Liverpool. Cat. Ince Nr. 259. W. Züchner, 115. BWPr (1959) 14–7 Abb. 10–2. Schuchhardt, AntPl VI (1967) 16. BergerBA. 49 Abb. 49–50. NeumannPGW. 14; 24; 30 Taf. 8 b. – Athen Slg. Kanellopoulos. Zagdoun, BCH 102, 1978, 285 Nr. 1 Abb. 1.
[91] Ergon 1983, 74 Abb. 96.
[92] Inv. 758–759. KontoleonAGP. 34; 64 Taf. 12,1. Ders., Charisterion A. K. Orlandos I (1965) 148 [illegible] 3–4. HölscherBAT. 31–7 Taf. 5. HillerJG. 75 A. 28 Nr. 11; 141. EAA Suppl. I 601 Abb. 597–8. B. Fehr, Orientalische u. griech. Gelage (1971) 109–12; 176 Nr. 467. Laviosa, ASAtene 50/51, 1972/73, 416 Abb. 18–20. MüllerLuM. 265 Nr. 227. NeumannPGW. 40. DentzerMBC. 601 R 286 Abb. 535–9. Gasparri, QuadUrb N. S. 11, 1982, 33–41 Abb. 1. FeltenGTF. 18–44 Nr. 23 Taf. 8,1–2. Zum Bildtypus: S. 327 A. 3.
[93] Rubensohn, Delion 129–69 Taf. 23–34. Pingiatoglou, Eileithyia (1981) 125–8. CroissantPFA. 93–124 Taf. 28–9; 31–6.
[94] [illegible] FdD V (1969) Nr. 180.

na Promachos gearbeitet, die wie die Göttin in den Friesen des Siphnier-Schatzhauses (Taf. 12,2) die lang auf den Rücken fallende Aigis trägt, zudem in den reifen Körperformen und in den vollen Gesichtszügen die typischen Züge des Frauenbildes der Insel zeigt.[95]

Siphnos

Schatzhaus in Delphi: Ch. Picard, P. de la Coste-Messelière, FdD IV 2 (1928) 57–171; 182. Daux, la Coste, BCH 51, 1927, 1–56. la Coste, Au Musée de Delphes (1936) 237–448 Taf. 21–49. Ders., BCH 68/69, 1944/45, 5–35. Ders., G. de Miré, Delphes (1957) Taf. 63–93. F. Poulsen, Delphi (1920) 101–42 Abb. 31–57. Ders., Delph. Studien I (DanskeSelksMedd VIII 5, 1924) 53–66. Schober, ÖJh 24, 1928 Beibl. 87–96. Heberdey, PhW 51, 1931, 565–74. LanglotzBSch. 128; 138. LanglotzZeitbest. 17–23. LanglotzNK. 73–9. Noack, JdI 45, 1930, 191–7. Rumpf, CrdA 3, 1938, 42–6. Agard, AJA 42, 1938, 237–44. KiB 209, 1–2, 4–6; 210. RodenwaldtRel. 37–40. BookidisASAP. 327–31 F 74. Deyhle, AM 84, 1969, 22–5. Wegner: Antike und Universalgesch. (Festschr. E. Stier 1972) 72–5. PKG I Taf. 39–40. LulliesGP. Taf. 44–9. SchefoldGHGSK. 60–3 Abb. 67–9; 213–7 Abb. 291–2. Watrous, AJA 86, 1982, 159–72 Taf. 17–21. U. Muss, Studien zur Bauplastik des archaischen Artemisions von Ephesos (Diss. 1983) 181–91. Francis, Vickers, JHS 103, 1983, 54–67. Boardman, JHS 104, 1984, 162. Vasić: Parthenon-Kongreß Basel 1982 (1984) 307–11. Ders., Boreas 7, 1984, 34–40. Simon, ZPE 57, 1984, 1–21 Taf. 1–7. Pinatel, RA 1984, 29–52. Brinkmann, BCH 109, 1985, 77–130 Abb. 1–93. FeltenGTF. 18–44 Nr. 19 Taf. 44. FuchsSG. 426–30 Abb. 487–90.

Die durch ihre Gold- und Silberbergwerke reiche Kykladeninsel Siphnos tritt künstlerisch nicht sonderlich hervor.[1] Es gab auf der Insel möglicherweise einheimische Bildhauer, die aber ohne Bedeutung sind.[2] Aus der frühdädalischen Epoche sind auf der Töpferscheibe gearbeitete Frauen mit walzenförmigen Körpern erhalten, deren Gewänder reich bemalt sind.[3] In das frühe 6. Jh. gehört der Kalksteinkopf eines Löwen mit ornamental stilisiertem Gesicht.[4] Siphnos erreichte im dritten Viertel des 6. Jh. seine volle politische und wirtschaftliche Blüte, die aber um 525 von den aus Samos vertriebenen Gegnern des Polykrates, die das Land total verwüsteten, vernichtet wurde.[5] In der Zeit der Prosperität stand Siphnos unter dem dominierenden künstlerischem Einfluß der Nachbarinsel Paros.[6] In dieser Zeit errichteten die Siphnier auf der Insel eine Reihe von Bauten aus parischem Marmor wie das Prytaneion und den Markt in der Stadt. Eine bärtige Herme des späten 6. Jh. ist eine inseljonische Arbeit nach attischen Prototypen.[7]

[95] Luzern Kunsthandel (ehem.). NiemeyerP. 58 Abb. 19–21. Parlasca: Wandlungen (Festschr. E. Homann-Wedeking 1975) 59.

[1] G. A. Wagner, G. Weisgerber, Silber, Blei und Gold auf Sifnos (1985) bes. 17–58 Abb. 1–32 (Matthäus).

[2] Vielleicht Alkidamas: Sign. v. Keos, IG XII 5 Nr. 611. EAA I 260 ...

[3] Brock, BSA 44, 1949, 19 Taf. 6–8. MüllerLuM. 248 Nr. 135.

[4] Inv. 36. Karusos, Ephem 1937, 599–603 Abb. 1–2. AA 1939, 265 Abb. 17. Dörig, AM 76, 1961, 71. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 44.

[5] Herod. III 57–8.

[6] KontoleonAGP. 63. Ders., AM 73, 1958, ...

Das bedeutendste Bauwerk der Siphnier aus der Blütezeit der Insel kurz vor 525 ist das reich mit Skulpturen geschmückte Schatzhaus am Anfang der Heiligen Straße in Delphi, das ganz aus importiertem Marmor von Paros erbaut wurde (Taf. 10,6; 11,6; 12).[8] Nach dem Vorbild des Schatzhauses der Knidier (S. 332) treten an die Stelle der Säulen zwischen den Anten Karyatiden, die sich in die Gruppe der parisch-spätarchaischen Koren einreihen (Taf. 10,6; 11,6).[9] Auf den Poloi der Karyatiden sind Silene und Mänaden in Relief,[10] an den Kapitellen darüber Gruppen von Löwen über Hirschen dargestellt.[11] Wie bei den monumentalen jonischen Tempeln des griechischen Ostens ist der wichtigste Skulpturenschmuck ein umlaufender Fries, der aber im Gegensatz zu den ostjonischen Bauten bei dem kykladischen Schatzhaus nicht an der Dachsima angebracht ist, sondern erstmals an Stelle des Zahnschnitts als Schmuckband zwischen Architrav und Dach in die Gebälkzone eingefügt wird und in dieser Form zum kanonischen Bauglied der späteren jonischen und dorischen Architektur wird (S. 116).

Die Skulpturen des Ostgiebels sind im unteren Teil als Hochreliefs vor der Tympanonwand angebracht, entfalten sich oben freiplastisch vor dem stufenförmig zurückspringenden Giebeldreieck.[12] Dargestellt ist der delphische Dreifußstreit von Herakles und Apollon mit Athena[13] als Schiedsrichterin in der Mitte, die seitlich von Begleitpersonen und Zweigespannen gerahmt werden. Der Giebelschräge folgend werden die stehenden und schreitenden Figuren von der Mitte zu den Seiten erheblich kleiner. Die knienden und liegenden Wagenlenker und Gehilfen in den Ecken sind etwas gewaltsam in die spitzen Giebelzwickel eingezwängt. Das Thema des Westgiebels war vielleicht die Tötung des Tityos durch Apoll.[14] Von den Akroteren, Sphingen und Niken, ist wenig erhalten.[15]

Mit den reich bemalten Friesen des Siphnier-Schatzhauses, deren Figuren durch in Farbe aufgetragene, aber zum Teil später erneuerte und daher nicht immer verbindliche Inschriften benannt waren,[16] erreicht diese Gattung des architektonischen Reliefschmucks für die archaische Zeit ihren Höhepunkt (Taf. 12). Auf den vier Frie-

griech. Herme (1931) 11 Nr. 3; 36 A. 14. D. Willers, AM Beih. 4, 1975, 35 Taf. 13. MEGI Nr. 139 m. Abb.

[8] A. 5. Paus. X 11,2. Zur Architektur: Gruben, MüJb 3. Ser. 23, 1972, 9–36 passim.

[9] Deerup, MdI 5, 1952, 28. Ders., MWP (1975/76) 13. la Coste, Marcadé, BCH 77, 1953, 360–4. RichterKo. Nr. 104. Himmelmann-Wildschütz, IstMitt 15, 1965, 29 Taf. 14,2–3. A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren (Diss. 1977) 216 W 3. Mierzwinski, ArcheologiaWarszawa 31, 1980, 21. SchmidtGK. 74 Taf. 9–10. BCH 107, 1983, 860 Abb. 9 (m. vollständigem Kalathos). Zum Statuentypus: S. ...

[11] GabelmannLöwenb. 121 Nr. 143c. E. v. Mercklin, Antike Figuralkapitelle (1962) 35 Nr. 100 Abb. 161. MüllerLuM. 263 Nr. 216.

[12] BookidisASAP. 64–7 P 18. RichterKo. Nr. 105.

[13] Ridgway, AJA 69, 1965, 1–5 Taf. 1–2 (Deutung auf Zeus nicht haltbar).

[14] Inv. 1179. FdD IV 2 (1928) 20–3; 151 Abb. 8–9; 53–4 Taf. 27,1. la Coste, Marcadé a. O. 360 A. 2. LanglotzNK. 78 Taf. 13,5–6.

[15] C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 143 Nr. 132–4. GoldbergTDAGA. 111 S 26; 206 N 11–2.

[16] Mastrokostas, AM 71, 1956, 74–82. Brinkmann 77–130 Abb. 1–93.

sen des Antentempels werden erstmals auf jeder Seite einheitliche erzählende Bildthemen aus dem Mythos dargestellt. Die Schmalseiten sind symmetrisch komponiert, an den Längsseiten herrscht eine Bewegungsrichtung vor. Verteilung und Zusammensetzung der Friese sind vor allem im Süden nicht ganz gesichert. Die kleinen zwischen die Friesplatten eingeschobenen Reliefblöcke, die wohl auf eine Planerweiterung des Baus während der Arbeiten hinweisen, fügen sich gelungen in die Gesamtkonzeption ein. Zwei Meister, der eine an der Westfront über dem Eingang und an der Südseite,[17] der andere an der Ost- und Nordseite[18] führten mit ihren Werkstätten die Friese aus.

Der Fries über der Eingangsseite im Westen zeigt das Parisurteil in einem sonst nicht üblichen Typus.[19] Links besteigt die geflügelte Athena[20] den mit vier Flügelrossen bespannten Wagen,[21] der von dem davor stehenden Götterboten Hermes geleitet wird. Symmetrisch zur Gegenseite bewegt ist das Gespann der Aphrodite,[22] die ihren Wagen verläßt und den Kopf zu Paris, dem Schiedsrichter im Streit der Göttinnen zurückwendet, der wahrscheinlich auf der verlorenen rechten Friesplatte vor dem Gespann der Hera saß.

Der Fries der schlecht einsichtigen Südseite zeigte wahrscheinlich den Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren. Die beiden Heroen fassen die Leukippiden mit festem Griff und heben sie auf ihre Wagen. Die Hauptgruppe wird gerahmt von den Gefährten, die auf Viergespannen fahren oder reiten. Die Reiter und Viergespanne bewegen sich unterbrochen von Altären nach einer Seite und sind in einem altertümlichen Bildschema fortlaufend aneinandergereiht.

Auf dem vom Weg zuerst sichtbaren Fries über der Rückfront im Osten sind zwei in sich streng symmetrische Bildkompositionen nebeneinandergesetzt, die ein Ereignis aus den Kämpfen um Troja auf der menschlichen und göttlichen Ebene demonstrieren.[23] Rechts kämpfen die zumeist inschriftlich gesicherten Griechen und Trojaner um die Leiche des gefallenen Antilochos. Jeweils von der Mitte nach außen sind rechts auf griechischer Seite Achilleus mit dem Gorgoneion als Schildzeichen,[24] Aias (?), Automedon und Nestor, bei den Trojanern gegenüber Memnon, der Antilochos, den Sohn des Nestor, getötet hat, Aineias und Lykon am Kampf beteiligt. Die Helden sind in Viergespannen angerückt, die von den Wagenlenkern Automedon und Lykon geführt werden. Links schließt sich die Versammlung der Götter an, die über das Schicksal der Kämpfer vor Troja beraten (Taf. 12,2).[25] Rechts

[17] Vasić, Ziva Antika 21, 1971, 555–72.

[18] Inschrift auf einem Schild des Nordfrieses: Δ [.]. O [.........] ΔE KAI TOΠIΣΘEN EΠOIE. MarcadéRSSG. I 119. Guarducci: Studi in Onore L. Banti (1965) 167–76. EAA III 25.

[19] C. Clairmont, Das Parisurteil in der ant. Kunst (1951) 44. Vasić a. O. 558–71. Ridgway, BCH 86, 1962, 24–35. Moore, BCH 109, 1985, 131–56 Abb. 1–18.

[20] LIMC II 974 Nr. 174 Taf. 724.

[21] Wrede, AM 41, 1916, 359.

[22] Poulsen (1924) 60. LIMC II 135 Nr. 1418 Taf. 139. WegenerFB. 267 Nr. 5.

[23] Mastrokostas a. O. 75. Brinkmann 110–21 Abb. 83–9. Simon 15–9 Taf. 5–6.

[24] FlorenGorg. 68–71; 75; 78; 106 Taf. 6,5.

[25] Mastrokostas a. O. 74. I. Beck, Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik (1984) 69; 166 Nr. 183. LIMC II 289 Nr. 861 a (Apoll);

sitzen die Freunde der Griechen, der jetzt verlorene Poseidon, Athena, Hera und am Ende Thetis, die Mutter des Achilleus, links die der Trojaner, am Bildrand Ares, dann Eos, die Mutter des Memnon, Aphrodite und Apoll. Mit dem Rücken zu dieser Gruppe sitzt Zeus, der wie sein Bruder Poseidon von den übrigen Göttern durch einen Thron hervorgehoben ist, dessen Lehne von einem Silen und einer Mänade gestützt wird.[26] Die Mütter der beiden Promachoi wenden sich voller Angst um das Schicksal ihrer Söhne mit vorgebeugtem Oberkörper und ausgestreckten Armen bittflehend an den Göttervater. Auf Befehl des Zeus wird die Entscheidung über Leben und Tod des Achilleus und Memnon durch die Psychostasia gefällt, die der auf einem niedrigen Diphros in der mittleren Frieslücke hockende Hermes vollzog. Zum Verhängnis des Memnon senkte sich die Waage mit den Todeslosen, den Keren, auf seiner Seite zu Boden.

Die Gigantomachie des die Heilige Straße begleitenden Nordfrieses stellt in der überlegten Staffelung der dicht gedrängten, individuell agierenden Kämpfer und in der komplizierten Verschränkung der Gruppen die reifste Bildkomposition des gesamten Skulpturenschmucks dar (Taf. 12,1).[27] Die Götter, die in der Regel gegen zwei Giganten kämpfen, dringen in der Siegerrichtung von links nach rechts vor. Am linken Bildrand entfacht der Schmiedegott Hephaistos, der von Hestia und seiner Gemahlin Aphrodite unterstützt wird, mit dem Blasebalg das Feuer gegen die Giganten. Der in das Pantherfell gehüllte Weingott Dionysos ist von seinem Löwengespann abgestiegen und greift mit dem Speer in der erhobenen rechten Hand an.[28] Das Gespann wird von Thyia, der Urmänade des Parnass, geführt.[29] Vor den Löwen, die einen Giganten zerreißen, marschieren die Zwillinge Apoll und Artemis[30] im Gleichschritt und schießen ihre Pfeile ab. Der sich anschließende, mit zurückgewandtem Kopf fliehende Gigant Kantharos ist auf Dionysos bezogen.[31] Im Mittelpunkt des wilden Kampfgetümmels steht das bis auf die Pferdeköpfe verlorene Viergespann des Zeus, dessen Wagen von seiner Gemahlin Hera geführt wurde. Dem Führer der Götter stand sein Sohn Herakles zur Seite, da der Sieg über die Giganten nur mit Hilfe eines Sterblichen errungen werden konnte. Vor dem Gespann des Zeus kämpfen Rücken an Rücken die mit Schild, Helm und Aigis bewaffnete Athena[32] in Ausfallstellung nach links und eine zweite Göttin, die ihrem zusammengebrochenen Gegner mit weit vorgebeugtem Körper den Todesstoß versetzt. Die mit einem Schrägmantel bekleidete, von einem Diadem bekrönte Kampfgefährtin der Athena ist wahrscheinlich als die zu den olympischen Göttinnen gehörige Demeter zu identifizieren. Promachoi der siegreichen Partei sind auf der rechten Friesseite die als besonders streitbar bekannten Götter. Allen voran

[26] H. Kyrieleis, JdI EH. 24, 1969, 131 Nr. 3; 138 A. 519 Taf. 17,1.

[27] Moore: Études Delphiques (BCH Suppl. 4, 1977) 305–35 Abb. 1–17. Brinkmann 121–30 Abb. 90–1. Simon 4–15 Taf. 1–3.

[28] V. F. Lenzen, The Figure of Dionysos on the Siphnian Frieze (Univ. California Publ. Class. Arch. 3, 1946 (1) 1–29).

[29] F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 155–8; 309 Nr. 121. Simon 8.

[30] LIMC II 726 Nr. 1335 Taf. 555.

[31] Mastrokostas a. O. 77–82.

[32] LIMC II 999 Nr. 388 Taf. 748.

stürmt der voll gerüstete Kriegsgott Ares[33] am Bildrand gegen zwei Giganten an. In der links anschließenden Frieslücke zog der Erderschütterer Poseidon hinter dem von seiner Gemahlin Amphitrite gelenkten Gespann ins Feld. An den Bruder des Zeus schließt sich der mit Chiton, Tierfell und Pilos bekleidete Hermes an. Zwischen Hermes und Athena reiht sich ein bärtiger Gott in Hoplitenrüstung ein, der nicht zu benennen ist. Die Giganten kämpfen überwiegend als Hopliten in Ausfallstellung nach links, einzelne schleudern Felsblöcke, einige fliehen, andere brechen sterbend zusammen oder liegen der Waffen beraubt sterbend auf dem Boden.

Der geniale Meister des Ost- und Nordfrieses komponiert die Kampfgruppen, deren Schemata er mit nie erlöschender Phantasie immer neu variiert, durch Überschneidung und Staffelung in mehrere Tiefenschichten, wendet aber noch keine Verkürzungen an. Bei den heftig bewegten Akteuren vollziehen sich die Übergänge von den seitlich ausschreitenden Beinen zu den frontal gerichteten Oberkörpern in allmählicher schraubenförmiger Drehung. Mit diesem Bildhauer sind die Karyatiden zu verbinden. Der zweite Meister, der mit den Friesen der Hauptfront und der Südseite und wohl auch dem Ostgiebel beauftragt war und daher nominell als der führende anzusehen ist, arbeitet die Reliefs in scharf gegeneinander abgegrenzten, übergangslosen Raumschichten. Die Einzelform ist flacher, mehr zeichnerisch angelegt. Im künstlerischen Temperament reicht er nicht an seinen Rivalen heran. Seine Vorliebe für geflügelte Götter und Pferde ist durch Kontakte mit der ostgriechischen Kunst geprägt. Doch stimmen Körper- und Gewandbehandlung,[34] Haltung und Bewegung der Figuren in allen Friesen im wesentlichen überein. Der Meister des Ost- und Nordfrieses und der Karyatiden ist ein Parier (S. 171), der andere stammt aus der Paros nahestehenden Bildhauerschule von Chios (S. 339). Mit der gesicherten Entstehungszeit kurz vor 525 bilden die Skulpturen des Siphnier-Schatzhauses einen der wenigen Fixpunkte in der Chronologie der archaisch-griechischen Plastik.

Thera

Kontoleon, Ephem 1939–41, 1–33 Abb. 1–14. Ders., AM 73, 1958, 117–39 Beil. 81–105. G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. 1974) 48.

Auf dem südlich von Naxos gelegenen Thera[1] sind aus der zweiten Hälfte des 7. Jh. Frauenstatuetten aus Kalkstein[2] mit ganz primitiven Formen und sorgfältiger gearbeitete aus Terrakotta[3] sowie ein Reliefpithos[4] erhalten. In die Zeit um 600 gehören die Torsen von sechs überlebensgroßen, untereinander eng verwandten Kouroi aus

[33] Beck a. O. 78; 168 Nr. 192. LIMC II 486 Nr. 106 Taf. 369. Brinkmann 124.

[34] LanglotzZeitbest. 20.

[1] Buschor, AM 54, 1929, 162. EAA VII ...

[2] Thera II (1903) 304 Abb. 492–3. Kontoleon (1958) 137 Beil. 104.

[3] Kontoleon (1958) 119. 137 Beil. 83–4; 105. RichterKo. Nr. 27. FuchsSG. 157 Abb. 154 ... Vgl. ...

naxischem Marmor (Taf. 13,1),[5] die alle eine dreiecksförmige Anlage des Oberkörpers mit sehr starker Einziehung in der Taille, eine knappe Beckenzone sowie eine üppige, in Strähnen auf Schultern und Brust herabfallende Haarmasse zeigen. Das Material, die frühe Entstehungszeit und der mit dem Apollon-Koloß von Delos übereinstimmende Körperbau weisen die theräischen Kouroi als Arbeiten einer naxischen Werkstatt aus, die auf Thera tätig war (S. 153). Ebenfalls naxisch ist ein überlebensgroßer Kouroskopf.[6] Ein weiterer Kouros (Taf. 13,2),[7] der auf einem Grab aufgestellt war, steht mit der großflächigen, nur wenig in die Tiefe gehenden Körpergliederung und den kantigen Gesichtszügen in naxischer Tradition, unterscheidet sich aber von den naxischen Jünglingen durch die langgezogene, weich modellierte Beckenzone. Nach den Unsicherheiten in der Ausführung wie der schräg stehenden Nase und der nach links verschobenen Thoraxrahmung ist der Kouros ein etwas provinzielles, lokales Werk. Ein etwas älterer Kouroskopf und ein Rückenfragment aus der Tochterstadt Kyrene sind ebenfalls mäßige Arbeiten theräischer Bildhauer.[8] Von einem weiteren Grabkouros,[9] der im Fußgelenk gebrochen und mit Schwalbenschwanzklammern geflickt war, ist nur noch die Plinthe mit den Füßen erhalten, die unmittelbar in den gewachsenen Fels eingelassen war. Ein spätarchaischer Kourostorso aus dem Heiligtum des Apollon Karneios, dessen Unterarme vorgestreckt waren wie bei den Apollonstatuen auf theräischen Münzen, stellt wohl den Gott dar.[10] Ein Korenkopf ist eine geringe lokale Arbeit.[11] Ein liegender Löwe schließt an die naxischen Raubtiere auf Delos an.[12]

Archedemos von Thera, dessen Signaturen und „Bildnis" in der Nymphengrotte von Vari erhalten sind, war kein Bildhauer der archaischen Zeit, sondern hat in klassischer Zeit zur Ausgestaltung des Heiligtums beigetragen.[13]

[5] Inv. 306–8; 310; 317; 318 (sicher Kouros, nicht Kore!). Kontoleon (1939–41) 1–33 Abb. 1–14. Ders. (1958) 117–27; 137 Beil. 81–2; 85–92. RichterK. Nr. 18A–D. Kokkorou-Alewras 6; 88 K 4–9. KarakatsanisSAK. 61; 161; 165.

[6] Leiden. Cat. Nr. 377. Kontoleon (1958) 125. RichterK. Nr. 19. Kokkorou-Alewras 48; 102 K 41. KleemannFB. I 22–35 Taf. 4–11. S. 154 A. 32.

[7] AthenNM. 8. BrBr 77 r. KiB 200,5. RichterK. Nr. 49. Kokkorou-Alewras 49.

[8] S. 183 A. 2–3.

[9] Ergon 1965, 124 Abb. 157–8. ARepLondon 12, 1965/66, 18 Abb. 31.

[10] Inv. 325. Thera III (1904) 65 (hier über Münzen); 285 Taf. 6. Kontoleon (1958) 127 Beil. 93–4. RichterK. Nr. 114. Kokkorou-...

[11] Inv. 25. Thera III 58 Abb. 44 a–c. Kontoleon (1958) 127 A. 46. Kokkorou-Alewras 50.

[12] Inv. 5. Thera III 57 Abb. 16–7. Kontoleon (1958) 125 Beil. 95–6. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 45. Kokkorou-Alewras 79; 107 K 59. Vgl. S. 158 A. 54.

[13] RE II 440 (8). XVII 1560. EAA I 541. VII 1092. IG^2 I 784–8. Dunham, AJA 7, 1903, 270 Abb. 5–6; 297 Nr. 16–20. Comparetti, ASAtene 4/5, 1921/22, 152. Casson, JHS 50, 1930, 316. Schweitzer: Corolla Curtius (1937) 36. G. Lippold, HdArch III 1 (1950) 90,1. Guarducci EG. I 455 A. 1. III 11 Abb. 1. N. Himmelmann-Wildschütz, Theoleptos (1957) 8 Abb. 1–3. F. Muthmann, Mutter und Quelle (1975) 99. – Zu den übrigen Reliefs der Nymphengrotte: S. 275 A. 72.

Melos

KontoleonAGP. 62. Ders., EpistEpetAth 8, 1957/58, 218–35 Taf. 1–8. G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. 1974) 51.

Auf dem von Dorern besiedelten Melos hat der lokale Bildhauer Grophon[1] im 6. Jh. für seine Heimat[2] und für Olympia[3] gearbeitet. Die melischen Bildhauer pflegten enge Beziehungen zu Naxos (S. 151). Von dort ist eine Marmorlampe mit Kopfprotomen importiert,[4] aus naxischem Marmor sind die Kouroi auf Melos. Ein überlebensgroßer Jüngling ist auffallend schlank in den Hüften und hochgewachsen, dabei breitschultrig (Taf. 13,3).[5] Das Becken hebt sich klar von den Schenkeln ab. Die Leistenlinien schließen an die spitzovale Rahmung des Thorax an. Die Bauchdecke wird durch die Linea Alba und die Horizontalsehnen gegliedert. Die Inskriptionen der Brust und des Rückens senken sich ganz flach in das Integument ein. Der Kopf ist hoch und schmal. In dem akzentuiert durchmodellierten Gesicht wölben sich die Wangen leicht vor. Die linsenförmig geschnittenen Augen sind weit geöffnet. Das Stirnhaar ist in feine Spirallocken aufgerollt, das in Perllocken gelegte Nackenhaar fällt in breiter Bahn auf den Rücken. Der Kouros von Melos ist das vorzügliche Werk eines lokalen, auf Naxos geschulten Meisters aus der Mitte des 6. Jh., der sich in der kaum in die Tiefe gehenden Körpergliederung, der Thoraxzeichnung und der Haarfrisur an naxischen Prototypen wie dem Berliner Torso (Taf. 8,3) orientiert. Eigenständig lokale Züge zeigen sich in der schlank aufragenden, weich gerundeten Gestalt mit den fließenden, etwas spannungslos wirkenden Umrißformen und in dem sensiblen Gesicht. Mit dem großen Kouros ist ein Kopf[6] zu verbinden, ein zweiter Kopf mit auf Brust und Rücken fallenden Perllocken[7] ist etwas älter.

Der Meister des melischen Kouros (Taf. 13,3) war auch in Boiotien tätig. Ein etwas jüngerer Bruder des melischen Jünglings ist ein Kouros vom Ptoion aus lokalem Marmor, dessen härtere Binnenmodellierung materialbedingt ist.[8] Zwei weitere Kouroi vom Ptoion sind Werkstattarbeiten.[9] Wegen des sehr schlanken Wuchses und der übereinstimmenden Körpergliederung sind zwei Torsen in Kyrene anzu-

[1] RE Suppl. III 847. EAA III 284 (1); 1064. Pontani, RivFil 15, 1937, 50. Karusos: Epitymbion Ch. Tsounta (1940) 558. Harder: Neue Beitr. zur klass. Altertumswiss. (Festschr. B. Schweitzer 1954) 199. Rumpf, BJb 158, 1958, 257. Kontoleon 231–4. JefferyLS. 320 Nr. 23; 29 Taf. 62. GuarducciEG. I 323 Nr. 1. Herrmann, AM 99, 1984, 129–34. Umstritten, ob ein u. derselbe Künstler.

[2] IGB Nr. 5.

[3] Olympia V (1896) Nr. 272.

[4] Oxford 1966.643. Beazley, JHS 6…

[5] AthenNM. 1558. KarusosATEM. Taf. 55. KiB 200,6. Kontoleon 220 Nr. 1. RichterK. Nr. 86. LulliesGP. Taf. 32. FuchsSG. 32 Abb. 14–5. PedleyIW. 35 Nr. 22 Taf. 14. Walter-Karydi, JdI 91, 1976, 24. Drerup, MWP (1980) 50 Taf. 10–3. Kokkorou-Alewras 51.

[6] AthenNM. 115. Kontoleon 227–31 Nr. 3 Taf. 5–8.

[7] AthenNM. 1586. DeonnaA. Nr. 115 Abb. 144–6. Kontoleon 220–7 Nr. 2. Taf. 1–4. RichterK. 70.

schließen, die nach der betont hervorgehobenen Bauchmuskulatur und den kräftigen Leistenlinien in die Zeit um 530 gehören.[10]

Zwei kleinformatige Bronzekouroi mit überschlanken Körpern und feingliedrigen Gesichtszügen ganz ähnlich dem Marmorkouros (Taf. 13,3) sind auf Melos zu lokalisieren.[11] Eine spätarchaische Korenstatuette von Melos trägt Chiton und Schrägmantel.[12]

Das auf Münzen[13] und einem Relief[14] nachgebildete alte Athenaidol der Insel ist der Athena Chalkioikos des Gitiades[15] verwandt. Melos hatte schon im 7. Jh. eine bedeutende Goldschmiedekunst.[16]

Delos

Bethe, Antike 14, 1938, 81–119. H. Gallet de Santerre, Délos Primitive et Archaïque (1958). (Kontoleon, Gnomon 34, 1962, 393–401).

Das Apollon-Heiligtum auf Delos war der kulturelle und künstlerische Mittelpunkt der Kykladen. Der Tempelbezirk des jugendlichen Gottes zeichnete sich durch eine Fülle von Kouros-Votivstatuen aus, die von Bildhauern der verschiedenen Inselschulen geschaffen wurden. So war Delos eine zentrale Stätte der Begegnung für die Künstler, wo Kontakte aufgenommen, Ideen und Anregungen ausgetauscht wurden. Im 7. und in der ersten Hälfte des 6. Jh. hat Naxos (S. 151) die Führung, in der zweiten Hälfte des 6. Jh. dominiert die parische Kunst (S. 161), sind auch chiotische Bildhauer (S. 336) aktiv, im späten 6. Jh. kommen attische Bildwerke[1] hinzu.

Die Nachricht von der Bedeutung des delischen Erzes könnte auf eine eigene Kunstschule in Delos hinweisen.[2] Wohl nicht damit zu verbinden ist das vornehmste Bildwerk der Insel, die Kultstatue des Apollon,[3] die eher aus Holz mit Zutaten von Gold war. Ihre Meister, Tektaios und Angelion, werden Schüler des Dipoinos und Skyllis, Lehrer des Kalon von Aigina genannt,[4] ihre Heimat ist unbekannt. Die Statue wird in delischen Inventaren[5] erwähnt, hellenistische Bildwerke auf Delos[6] und attische Münzen[7] bieten Nachbildungen. Wie der Koloß der Naxier war der Apoll als Kouros

[10] S. 184 A. 5.

[11] MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 5. Compiègne. BuschorFrJ. 115; 125 Abb. 133. Kokkorou-Alewras 68.

[12] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 194. Taf. 3. Walter-Karydi a. O. 22 Abb. 13.

[13] Pick: Festgabe H. Blümner (1914) 489 Abb. 6–7. RE XV 583.

[14] AthenNM. 1743. SvoronosAN. Nr. 163–4 B Taf. 101. Wolters, AM 15, 1890, 247 m. Abb.

[15] Vgl. S. 215 A. 11.

[16] AthenNM. Chr. 752. Karydi, AA 1964, 271 Abb. 2.

[1] S. 261 A. 50. S. 281 A. 37–8.

[2] Plin. 34,9.

[3] RE I 2188. V A 169. ALBildK I 506. XXIX … pro Chr. 17,4 Schoedel. Macrob. Sat. I 17,13. R. Pfeiffer, Callimachus I (1949) 127 Fr. 114. Ders., JWCI 15, 1952, 20–32. DeonnaA. 370. Ders., EAD XVIII (1938) 310. Bielefeld, IstMitt 12, 1962, 20. Fehr, Hephaistos 1, 1979, 72–91 passim Taf. 1 b. E. Schwarzenberg, Die Grazien (1966) 31 Taf. 12. RomanoEGCI 162–89. LIMC II 234 Nr. 390. Karakatsanis-SAK. 170.

[4] S. 121.

[5] Homolle, BCH 6, 1882, 128. IG XI 2, Nr. 287 B 66/7. BCH 45, 1921, 207 A. 1.

[6] Inv. A 6995. J. Marcadé, Au Musée de Délos (1969) 161–6 Taf. 28. Ders., BCH Suppl. 1, 1973, 351–7 Abb. 32–6. LIMC II 234 Nr. 3904; g Taf. 214.

[7] Imhoof-GardnerNCP. 144 Nr. 7 Taf. CC, XIII–XIV. LacroixRSMG. 202–5 Taf. 17,1. M. Thompson, …

dargestellt, streckte aber ebenfalls die Unterarme vor.[8] Auf der rechten Hand standen die drei Chariten mit Lyra, Syrinx und Flöten, die linke hielt den Bogen. Die Beine wurden von Sphingen gestützt. Die Artemis, wohl das Kultbild ihres delischen Tempels, war von denselben Meistern.[9] Ein Zusammenhang mit der Kunst der Daidaliden ist nicht zu erkennen. Die beiden im Typus altertümlichen Kultbilder sind erst in hocharchaischer Zeit entstanden.

Der von Gänsen gestützte Marmorthron im Letoon[10] war wohl zur Aufnahme des alten Holzbildes der Leto[11] bestimmt. Im Dodekatheon war die Gruppe von zwölf spätarchaischen Götterstatuen versammelt.[12] Erhalten sind die Standbilder der Artemis, Athena, Leto[13] und die Sitzbilder der Hera,[14] des Zeus[15] und Apollon Kitharoidos.[16] Nach den deutlichen stilistischen Unterschieden handelt es sich um Einzelbildwerke, die erst in zweiter Verwendung zu der Götterversammlung vereint wurden. Zwei Kouroi sind in einem hellenistischen Tempel als Kultbilder der Dioskuren aufgestellt worden.[17] Zum Kult des Ainos oder der Aphrodite gehören zwei Marmortauben.[18] Stark fragmentierte Reste von Kouroi,[19] Koren[20] und Weihgeschenkträgern[21] lassen sich nur auf Grund des Kykladenmarmors als Werke der Inselschulen bestimmen. Das Dach des Heraion hatte eine Sima mit Löwenkopfwasserspeiern.[22] Auffallend gering ist die Zahl der kyprischen Kalksteinfiguren.[23]

Orientalisierende Bronzekessel waren mit Tierattaschen und -protomen geschmückt.[24] Einfache lokale Arbeiten sind Rinder[25] und ein Kouros.[26] Unter den Tonfiguren überwiegen ostgriechische Typen.[27]

(1961) 226–32 Nr. 611–28 Taf. 64–5. LIMC II 234 Nr. 390d–e m. Abb. – Gemmen: FurtwänglerAG. Taf. 40,7. Boussac, BCH 106, 1982, 427–43 Abb. 1–47. LIMC II 234 Nr. 390b–c Taf. 214.

[8] Vgl. S. 153 A. 17.

[9] Athenag. (A. 3). Vielleicht auf Münzen: Pick: Festgabe H. Blümner (1914) 498. Imhoof-GardnerNCP. 139 Taf. BB, V–VI. LacroixRSMG. 205. SvoronosMdA. Taf. 59, 16–24. Thompson a. O. 257–62 Nr. 710–14c Taf. 76. RomanoEGCI. 197–201.

[10] Inv. A 4049–4050. H. Gallet de Santerre, EAD XXIV (1959) 59 Nr. 40–1 Taf. 56.

[11] Athenaeus XIV 614a–b. Courby, BCH 45, 1921, 229–32. Gallet de Santerre a. O. 37–72 bes. 118. F. Willemsen, Frühe griech. Kultbilder (Diss. 1939) 38. RomanoEGCI. 202–6.

[12] Marcadé, BCH 74, 1950, 181–217 Abb. 1–23 Taf. 32–3.

[13] S. 167 A. 54.

[14] S. 169 A. 70.

[15] S. 169 A. 71.

[16] S. 167 A. 57.

[17] Inv. A 3998–4000. F. Robert, EAD XX (1952) 31–4 Abb. 25–7.

[18] Inv. A 3112–3113. Vallois, BCH 53, 1929, 196 Abb. 2. EAD XVIII (1938) Taf. 4,36. Deonna, BCH 62, 1938, 218. Ph. Bruneau, J. Ducat, Guide de Delos (1965) 45 Nr. 3.

[19] DeonnaA. Nr. 85; 94–7; 102–3; 107–13 Abb. 100–2; 125–36; 143. Marcadé, BCH 75, 1951, 78 Abb. 8. RichterK. 16. Jacob-FelschEGS. 119 Nr. 17.

[20] Inv. A 100. Gallet de Santerre a. O. 101 Taf. 73, 184–5.

[21] Marcadé, BCH 98, 1974, 299–331 Abb. 1–29.

[22] F. Willemsen, OF IV (1959) Taf. 2. GabelmannLöwenb. 118 Nr. 94.

[23] Inv. A 850–1; 853. A. Plassart, EAD XI (1928) 155 Abb. 106–7. EAD XVIII Taf. 4,37–41. Deonna, BCH 62, 1983, 220. S. 414 A. 4.

[24] Rolley, BCH Suppl. 1, 1973, 506–16 Abb. 12–21.

[25] Inv. A 537–539. EAD XVIII Taf. 2,13–9; 3,27. Deonna a. O. 212–7. P. Courbin, EAD XXXIII (1980) 35; 91 A. 3 Taf. 67,5.

[26] Inv. A 2894. Deonna a. O. 227–32 Abb. 3.

[27] A. Laumonier, EAD XXIII (1956) 53–93 Taf. 4–21.

Übrige Kykladen

Ein primitives Relief auf dem Melos benachbarten Kimolos war wohl als Grabstele aufgestellt.[1] Nur der obere Teil der Stele ist ausgearbeitet, ein frontal gerichteter, weiblicher Oberkörper mit vor die Brust gelegten Armen. Die Reliefhebung des nicht erhaltenen Kopfes war wahrscheinlich stärker als die des Oberkörpers. Auf dem glatten Schaft der Stele war der Unterkörper der Frau sicher durch Bemalung hervorgehoben. Das in der Formgebung noch schwankende Relief aus Kimolos ist eine der ältesten griechischen Grabstelen und gehört noch in das späte 7. Jh.

Das gemeinsam von Naxos und Samos besiedelte Amorgos steht ganz unter dem künstlerischen Einfluß dieser beiden Inseln und des benachbarten Paros. Zwei Kourostorsen[2] des mittleren 6. Jh. und der Hinterleib einer hockenden Sphinx[3] sind auf Naxos geschaffen. Aus Samos stammt ein Naiskos mit thronender Kybele[4]. Der Unterkörper eines Mantelkouros ist milesischer Import[5]. Der Oberkörper einer spätarchaischen Kore ist das Werk eines parischen Bildhauers[6]. Skizzenhaft flach angelegt ist die im späten 6. Jh. entstandene, später wiederverwandte Stele eines mit einem Mantel bekleideten Jünglings, der sich auf einen Stab stützt und eine Blume in der erhobenen linken Hand hält[7]. Gleichzeitig sind Jünglingsstelen in Mykonos und Ios[8]. Provinziell ist ein Kourosköpfchen von Demotiko.[9] Schlecht erhalten ist ein Kourostorso auf Kouphonissia.[10] Ein Bronzespiegel aus einem Grab in Rheneia wird von einem Jüngling gestützt.[11] Auf Sikinos haben die Bildhauer [Ti]eson und Eunos ihre Werke in dorischer Schrift signiert.[12]

Auf der Attika benachbarten Insel Keos gehört der gewaltige, aus dem Fels herausgearbeitete Löwe von Ioulis noch an das Ende der dädalischen Epoche.[13] Der Löwe von Ioulis ist als erster im ägyptischen Liegeschema dargestellt und damit ein wichtiges Zeugnis für direkte künstlerische Beziehungen der Kykladen zu Ägypten.

[1] KontoleonAGP. 49 Taf. 23,2 Ders.: Theoria (Festschr. W.-H. Schuchhardt 1960) 129–37 Abb. 1–2. Ders., Kimoliaka 2, 1972, 9–21 Taf. 11–2. RidgwayASGS. 163. Andronikos, ArchHom III W (1968) 120. NeumannPGW. 6 Taf. 4 a. JungTSG. 40. Vgl. S. 170 A. 85.

[2] Chora 66; 162. Marangou, AKGP I 121; 127 Taf. 54,1–4. S. 154 A. 26.

[3] Chora 68. Marangou, AKGP I 127 Taf. 56,2. S. 158 A. 52.

[4] S. 358 A. 72.

[5] Chora 218. Marangou: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 413–20 Taf. 196–201. Dies., AKGP I 126 Taf. 56,1. S. 379 A. 20.

[6] Chora 305. Marangou, AKGP I 121–4 Taf. 52–3. S. 167 A. 59.

[7] Katapola 50. Zapheiropoulos, AAA 6,

[8] Mykonos 9. HillerJG. 69 A 6. M.-A. Zagdoun, FdD IV 6 (1977) 13 Abb. 7 (Unterteil). – Ios. Despinis, AntPl VII (1967) 77 Taf. 35b. HillerJG. 169 K 1 Taf. 14,1 (Unterteil).

[9] Athen Slg. Goulandris 725. Petrochilos, Dodone 14, 1985, 115–23 Taf. 7–10.

[10] Zapheiropoulos, Delt 25, 1970 Chron 430 Taf. 374c.

[11] Mykonos 485. EAD XVIII (1938) Taf. 84,715. WallensteinKP. 73; 146 VI/B 30. CongdonCMAG. Nr. 110 Taf. 92.

[12] RE Suppl. VIII 167 (3). EAA III 528 v. Gaertringen, PhW 52, 1932, 1021–6.

[13] Savignoni, Ephem 1898, 231–7. Welter, AA 1954, 78–85 Abb. 18–20. Dörig, AM 76, 1961, 74 Beil. 47–8. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 43.

Der überlebensgroße Marmorkouros aus einer Nekropole bei Koresos hat einen athletisch durchgebildeten Körper (Taf. 13,4).[14] Die langgezogene Beckenpartie ist stark betont, die Inskriptionen senken sich tief in das Integument. Der leicht geneigte Kopf hat lange, in den Nacken fallende Perllocken. In dem großflächig modellierten Gesicht wirken die schmalen Augen zu klein. Der Kouros von Keos ist im späten 6. Jh. von einem lokalen Bildhauer in enger Anlehnung an attische Vorbilder (Taf. 20,3) gearbeitet. Gleichzeitig ist ein Korentorso.[15] Lokalen Ursprungs sind wohl auch die Giebelskulpturen des Athena-Tempels in Karthaia, von denen der Torso der Göttin (Taf. 13,5) und ein Pferdegespann erhalten sind.[16] Die Göttin ist mit Chiton und Schrägmantel bekleidet, dessen erstarrte Falten und zickzackförmig abgetreppte Säume auf eine Entstehungszeit um oder schon nach 500 weisen. Auf der Brust und Rücken bedeckenden Aigis ist vorn ein Gorgoneion im ursprünglich angestifteten Schlangenkranz angebracht. Als Akroter diente eine eilende Nike.[17] Der hockende Löwe eines Reliefs ist wohl auch mit einem nicht erhaltenen Gegenstück zu einem kleinen Giebel zu ergänzen.[18]

Eine unterlebensgroße Marmorkore in Chiton und Schrägmantel von Andros ist ein bescheidenes lokales Werk (Taf. 13,6).[19] Der Körper ist nicht durchmodelliert, die Falten des Mantels sind vorn stark vereinfacht, hinten unverstanden vom Schulterband gelöst. Von geringer Qualität ist auch ein Kourostorso,[20] an den sich ein ausschreitender Krieger aus Bronze[21] anschließt. Die zahlreichen Reliefpithoi gehören zur Tenos-Gruppe.[22]

In Tenos wird die schon in geometrischer Zeit beginnende Produktion der großen Reliefpithoi fortgesetzt, die ihren Höhepunkt in der Mitte des 7. Jh. erreicht.[23] Wahrscheinlich hat eine dieser

[14] AthenNM. 3686. Stavropoulos, Ephem 1937, 687–93 Taf. 1–2. RichterK. Nr. 144.

[15] Inv. 74. Athen Inst. Neg. 73/1671–3. (Unpubl.).

[16] Graindor, BCH 29, 1905, 342–7 Abb. 8–10. Ders., Musée Belge 25, 1921, 91–6 Abb. 12–4. NiemeyerP. 67. Schuchhardt: Mansel'e Armağan (Mél. Mansel 1974) 15 A. 6. Lauter, AA 1979, 15 A. 21. Østby, OpAth 13, 1980, 189–223 bes. 208. E. Walter-Karydi, Alt-Ägina II 2 (1987) 109–16 Abb. 177–9.

[17] Ntoumas, Delt 18, 1963 Chron 282 Taf. 327c. GoldbergTDAGA. 217 N 20. Walter-Karydi a. O. 110 Abb. 182–3.

[18] Welter a. O. 85 Abb. 21–2. Gabelmann-Löwenb. 118 Nr. 91.

[19] KopenhagenNC. Cat. Nr. 21. EA 3770–1. RichterKo. Nr. 152. G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. 1974) 52. – Kopfarm (gef. vor Tempel in Zagora). Ergon 1969, 141 Abb. 172. Prakt 1969, 137 Taf. 148 d. AJA 74, 1970, 283 Taf. 72.

[20] Inv. 14. Th. Sauciuc, Andros (1914) ... Abb. 51. RichterK. ... a. O. 53. Palaiokrassa, Ephem 1980 Chron 19 Nr. 1 Taf. 6a.

[21] Northwick Park Slg. Spencer Churchill (ehem.). Ch. Seltmann, Approach to Greek Art (1948) 44 Taf. 34. KarusosA. 73 Nr. 5. Christie Sale 21.6. 1965 (Cat. Ant. Coll. Spencer-Churchill) Nr. 446 Taf. 50.

[22] A. 23.

[23] Tenos. Andros u. a. Mus. J. Schäfer, Studien zu den griech. Reliefpithoi des 8.–6. Jh. v. Chr. (1957) 67–90 Taf. 10–1. Kontoleon, Ephem 1969, 215–36 Taf. 41 b–58. EAA Suppl. I 624–7. L. H. Anderson, Relief Pithoi from the Archaic Period of Greek Art (Diss. 1975 ersch. 1979) XXX–XLI; 1–28 Taf. 1–8. P. G. Themelis, Frühgriech. Grabbauten (1976) 1–23; 90–100 Taf. 10–5. Ders., Ephem 1975, 232 Taf. 72. Ervin-Caskey, AJA 80, 1976, 19–41 Taf. 1–8. Ergon 1977, 152 Abb. 98 (v. Paros). BCH 102, 1978, 734 Abb. 197. Hamdorf: Tainia (Festschr. R. Hampe 1980) 69–73 Taf. 16. MüllerLuM. 247 Nr. 126 a–b. Brommer, AA 1982, ... Die Ent-

tenischen Werkstätten schon früh in Boiotien eine Zweigniederlassung für den lokalen Markt eingerichtet.[24] Jedenfalls sind die tenisch-boiotischen Reliefamphoren stilistisch nicht voneinander zu unterscheiden. In der Hauptbildzone am Hals des Gefäßes und in umlaufenden Fries- oder Metopenbändern werden Geburtszenen,[25] Tänze, Kampfhandlungen, z. T. bestimmte mythologische Themen wie das trojanische Pferd,[26] Theseus und Minotauros, Perseus und Medusa dargestellt. Diese figurenreichen Reliefamphoren erfreuten sich großer Beliebtheit und waren daher über die gesamte Ägäis, Attika und Mittelgriechenland verbreitet. Vier Bronzepferde sind denen der Reliefpithoi nächstverwandt, gehören sicher in diesen Kunstkreis.[27]

Ein spätarchaischer Kouroskopf mit langen, um einen Reif geschlungenen Haaren stammt wohl von einer peripheren Insel der Kykladen.[28] Eine Gruppe von getriebenen Bronzereliefs aus Olympia, die mit kykladischen Bronzewerkstätten verbunden worden ist, gehört nach Samos.[29]

Kyrene

F. Chamoux, Cyrène sous la Monarchie des Battiades (1953) bes. 342–385. E. Paribeni, Catalogo delle Sculture di Cirene, Statue e Rilievi di Carattere Religioso (1959). (Schuchhardt, Gnomon 35, 1963, 505–10). EAA II 666. de Luca, AntPl III (1964) 46. Pedley, White, LibyaAnt 3/4, 1966/67, 184–98 Taf. 65–72. Pedley, White, AJA 75, 1971, 39–55 Taf. 5–8. White, Expedition 17, 1975 (4) 2–15. R. G. Goodchild, Kyrene und Apollonia (1971).

An der Nordküste Afrikas gründeten die Bewohner von Thera im späten 7. Jh. die Kolonie Kyrene, die trotz der Beziehungen zu Ägypten[1] rein griechisch geblieben ist und in archaischer Zeit zum künstlerischen Einflußbereich der Kykladen gehört. Die überwiegende Mehrzahl der Skulpturen sind importierte Marmorstatuen aus verschiedenen Kunstzentren der Kykladen, von denen sich die lokalen Bildwerke aus dem heimischen Kalk- und Sandstein durch ihren provinziellen Charakter absondern. Ein Kouroskopf[2] mit schmalem Gesicht und tief ausladendem Schädelbau

(1982) 7–10. Blome, AM 100, 1985, 39–51 Taf. 13–4. Vgl. S. 69 A. 366.

[24] Louvre CA 795. Boston 99505–6. Anderson a. O. XXXVI Bo 131–43. Davies, BCH 93, 1969, 238; 256 Abb. 16. Kammerer-Grothaus, MededRom 42, 1980, 37–42 Taf. 8. S. 312 A. 1.

[25] Kenner, ÖJh 51, 1976/77, 131 Abb. 8. E. H. Loeb, Die Geburt d. Götter in d. griech. Kunst d. klass. Zeit (Diss. 1979) 20; 276 A 3. Simon, AntK 25, 1982, 35–8 Taf. 7,1. Condoléon-Bolanacchi, AntK 27, 1984, 21–4 Taf. 6.

[26] Mykonos 2240. Anderson a. O. XXXV My 117. Ervin, Delt 18, 1963 Mel 37–75 Taf. 17–30. Ervin-Caskey: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 33–6 Taf. 1–3. Christiansen, MeddelelsGlyptKøb 31, 1974, 7–21 Abb. 1–12. Ch. Zindel, Drei vorhomerische Sagenversionen in der griech. Kunst (Diss. ...) 87– ... Neutsch 1980) 422 Taf. 77. PKG I Taf. 11. Kannicht: Wort und Bild (1979) 290 Taf. 37.

[27] Olympia Br 2127; B 10344; B 10442. W.-D. Heilmeyer, OF XII (1979) 262 Nr. 821 Taf. 106. Mallwitz, Gymnasium 88, 1981, 107 Taf. 1 b. BCH 104, 1980, 614 Abb. 65. Schilbach, AM 99, 1984, 5–15 Taf. 1,2; 3–4. – AthenNM Slg. Stathatos. Rolley: Coll. H. Stathatos III (1963) 93 Nr. 26 Taf. 12.

[28] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 19. RichterK. Nr. 170.

[29] S. 366 A. 147.

[1] Amasis stiftet nach Kyrene eine vergoldete Athena, doch wohl griech. Arbeit: Herodot II 182. Francis, Vickers, BICS 31, 1984, 120.

[2] Cat. Nr. 5 Taf. 8–9. Chamoux 343–6 Nr. 1 Taf. 21, 1–2. Goodchild Abb. 2. RichterK S. 89. S. 177 A. 8.

und ein Rückenfragment[3] mit lang herabreichenden, dicklichen Haarlocken sind etwas derbe Arbeiten der Heimatinsel Thera. Ein flächig angelegter Torso mit parabelförmigem Thoraxbogen stammt aus Naxos.[4] Zwei schlanke, eng miteinander verwandte Torsen mit ausgekehlten Inskriptionen und plastisch betonter Hüftmuskulatur sind von melischen Bildhauern gearbeitet.[5] Ein Torso mit üppig schwellendem Integument ist Import aus Paros.[6] Um 500 ist ein Oberkörpertorso anzusetzen.[7] Schon in das frühe 5. Jh. gehört ein delikat gearbeiteter, wohl ostgriechischer Jünglingskopf[8] mit ehemals eingelegten Augen, dessen Haar durch ein feinmaschiges Netz zusammengehalten wird. Die diaphane Wirkung des Marmors wird durch Gnosis verstärkt. Ein Akrolithkopf[9] mit ursprünglich ebenfalls eingelegten Augen schließt sich an.

Zwei von derselben Hand geschaffene Koren, die jeweils den rechten Arm vor die Brust legen, tragen einen schweren Ärmelchiton, der vorn unterhalb des Gürtels mit einer Mäanderborte geschmückt ist.[10] Nach dem schlanken Wuchs der Körper und der eigentümlichen Tracht kommen die beiden Koren aus der Werkstatt des Pariers Aristion. Ein etwas summarisch gearbeiteter Frauentorso stammt aus einer provinziellen Werkstatt des griechischen Ostens.[11] Zwei Koren des späten 6. Jh. sind durch die verschiedene Beinhaltung, die eine stellt das linke, die andere das rechte Bein vor, als Pendants, vielleicht als Karyatiden, in einer Werkstatt gearbeitet, wobei leichte Abweichungen im üppig herabfallenden Nackenhaar oder die unterschiedliche Anordnung der Mantelfalten als bewußte Variationen anzusehen sind.[12] Die sehr verhaltene, lineare Gestaltung der Gewänder, der in flächige Bahnen gelegte Mantel und besonders das den gesamten Rücken bedeckende Haar verrät die samische Herkunft. Von Koren sind weiter ein Kopffragment[13] und ein Oberkörper[14] erhalten. Zwei thronende Frauen ostgriechischen Typus[15] und ein Frauenkopf,[16] alle aus Kalkstein und unterlebensgroß, sind bescheidene lokale Arbeiten.

[3] Cat. Nr. 1 Taf. 1. S. 177 A. 8.
[4] Cat. Nr. 4 Taf. 6–7. Chamoux 346 Nr. 2 Taf. 21,3. RichterK. Nr. 133. S. 154 A. 31.
[5] Cat. Nr. 2–3 Taf. 2–5. Chamoux 348–51 Nr. 3–4 Taf. 21,4–5. RichterK. S. 112. S. 179 A. 10.
[6] Pedley (1966/7) 184 Nr. 1 Taf. 66. Ders. (1971) 41 Taf. 8,3–4. PedleyIW. 42 Nr. 30 Taf. 22c–d. Goodchild Abb. 3. RichterK. Nr. 63b. S. 162 A. 18.
[7] Cat. Nr. 11 Taf. 17.
[8] Cat. Nr. 13 Taf. 18–9. Polacco: Sculture Greche e Romane di Cirene (1959) 11–25 Abb. 1–4. Langlotz, AM 77, 1962, 111–20 Beil. 31–3. RichterK. S. 144.
[9] Cat. Nr. 25 Taf. 32; 34. Paribeni, AttiMGrecia N. S. 2, 1958, 63 Nr. 1 Taf. 15. Langlotz, RA 1968, 100 Abb. …
[10] Pedley (1966/7) 186–90 Nr. 2–3 Taf. 67–9. Ders. (1971) 42–6 Taf. 6–7; 8, 13–4. Ders., AJA 86, 1982, 184 Nr. 1–2 Taf. 22,1–4. Goodchild Abb. 4. RichterKo. Nr. 56a–b. S. 165 A. 43.
[11] Cat. Nr. 6 Taf. 10–1. Kane Trimble, LibyaAnt 13/14, 1976/77, 327 Taf. 96. Dies., AJA 84, 1980, 182 Taf. 27–8.
[12] Cat. Nr. 8–9 Taf. 12–5. Pfuhl, AM 48, 1923, 139–43 Abb. 5. Chamoux 355–9 Nr. 7–8 Taf. 23,1–4. RichterKo. Nr. 168–9. B. Freyer-Schauenburg, Samos XI (1974) 127. S. 350 A. 27.
[13] Cat. Nr. 7 Taf. 11.
[14] Cat. Nr. 10 Taf. 16.
[15] Kyrene, Ghegab. Bacchielli, QuadALibia …

Eine hockende Marmorsphinx mit geradeaus gerichtetem Kopf auf einem hohen jonischen Säulenmonument ist kurz vor 550 in einer parischen Werkstatt entstanden.[17] Von einem Löwen ist der Vorderkörper erhalten.[18] Eine Marmorlampe ist Import aus Naxos.[19]

Vom spätarchaischen Apollon-Tempel[20] haben sich nur geringe Reste der Giebelreliefs[21] aus einheimischem Sandstein, darunter die einer Frau und eines Löwen erhalten. Aus Marmor waren die gleichzeitig entstandenen Akrotere, ein von Ranken umschlossenes Gorgoneion[22] in der Mitte und Flügelwesen[23] an den Seiten. Es bleibt zu erwägen, ob nicht ein nach Material und Maßen entsprechender Greifentorso[24] mit den Flügelresten der Seitenakrotere zu verbinden ist. Etwa ein halbes Jahrhundert vor dem Bau des Apollontempels haben die Kyreneer ein Schatzhaus nach Olympia geweiht, zu dessen Giebelrelief die mit einem Löwen ringende Nymphe Kyrene[25] gehört. Die Standsteinstele eines Doryphoros[26] zeigt die breitflächige Anlage, wie sie auf den Kykladen üblich ist; Marmorstelen[27] waren ebenfalls aufgestellt.

In das Artemision sind Votivfiguren aus Gold, Silber und Bronze gestiftet worden.[28] Zwei großflächige Bronzereliefs mit Gorgoneion und Ringern sind lakonischer Import.[29] In den Beginn des 5. Jh. gehört die Bronzestatuette eines angreifenden Giganten.[30] Schlecht erhalten ist die Votivfigur einer Frau aus Eisen.[31]

In Taucheira (Tocra) sind nur kleinformatige Terrakotten gefunden.[32]

4. PELOPONNES

Auf der Peloponnes sind wie in geometrischer Zeit (S. 26) die im Nordosten und Süden der Halbinsel angesiedelten dorischen Stämme künstlerisch führend. Die dorischen Bildhauerschulen der Peloponnes pflegen während der dädalischen Epoche

[17] White (1966/7) 190–6 Taf. 70–1. Ders. (1971) 47–55 Taf. 9–10. S. Stucchi, Architettura Cirenaica (1975) 29. S. 170 A. 77.
[18] Cat. Nr. 12 Taf. 16.
[19] Cat. Nr. 464 Taf. 200. S. 159 A. 58.
[20] L. Pernier, Il Tempio e l'Altare di Apollo a Cirene (1935) 11–60. Goodchild 117 Abb. 60. Stucchi a. O. 16–19 Abb. 10. Die Skulpturen gehören zur Bauphase um 500.
[21] Cat. Nr. 19–21 Taf. 29. Pernier a. O. 44 Abb. 42–4.
[22] Cat. Nr. 22 Taf. 30. Pernier a. O. 55–9 Abb. 52–4. Chamoux 351 Nr. 5 Taf. 22,1. FlorenGorg. 71. BelsonGGA. I 78; 80. II 72 Nr. 4.
[23] Cat. Nr. 468 Taf. 201. Pernier a. O. 59 Abb. 56. GoldbergTDAGA. 155 S. 65.
[24] Cat. Nr. 463 Taf. 199.
[25] … Taf. 4,4. Chamoux 378–85 (nicht Nymphe Kyrene, sondern Potnia Theron, damit Beziehung zum Schatzh. v. K. ohne Grundlage). HerrmannO. 102. MallwitzO. 93; 173. BookidisASAP. 85–9 P 22. Die Rek. d. Giebels mit Hähnen ist völlig hypothetisch.
[26] Cat. Nr. 18 Taf. 28. Chamoux 353 Nr. 6 Taf. 22,2. Goodchild Abb. 129.
[27] Cat. Nr. 23 Taf. 30.
[28] Pernier, AfrIt 4, 1931, 101–8 Abb. 15–22a.
[29] White (1966/67) 196 Taf. 72a–b. RidgwayASGS. 229. BelsonGGA. I 78; II 70 Nr. 3. S. 226 A. 103.
[30] New YorkMetrM. 21.88.52. RichterHGC. 67 Taf. 48b. LanglotzBSch. 99 Taf. 55b.
[31] Pernier, AfrIt 2, 1929, 66–70 Abb. 2–4.
[32] J. Boardman, J. Hayes, Tocra I (1966) … Tocra II (1973) 75 Taf. …

rege künstlerische Kontakte zu dem ebenfalls von Dorern besiedelten Kreta, wie auch die literarische Tradition zu berichten weiß (S. 120). Die dorische Plastik der Peloponnes ist geprägt von einer sehr präzisen, teilweise harten Formsprache. Die Figuren zeichnen sich durch einen klaren Aufbau aus, bei den Jünglingen wird das athletische Körperideal hervorgehoben. Neben der gemeinsamen dorischen Stilkomponente entwickeln die Bildhauerschulen der führenden Kunstzentren Korinth, Argos, Sikyon und Sparta einen eigenständigen Lokalstil mit charakteristischen Zügen. Gemessen an den dorischen Bildhauerschulen haben die Arkader im Landesinneren und die Achaier im Nordwesten künstlerisch nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Der religiöse und künstlerische Mittelpunkt der Peloponnes ist das überregionale Zeus-Heiligtum von Olympia, wo die führenden Kunstzentren schon in geometrischer Zeit ständige Werkstattbetriebe eingerichtet haben, so daß hier die Möglichkeit des wechselseitigen künstlerischen Austausches besteht. Auf der gesamten Peloponnes sind für die Bildhauer als lokale Arbeitsmaterialien nur geringe Steinsorten, Kalkstein, Poros und der spröde blaugraue Marmor, verfügbar, die für die Herstellung monumentaler Freiplastik schlecht geeignet sind.[1] Daher ist hier relativ lange Holz verarbeitet worden. Das wichtigste Arbeitsmaterial der peloponnesischen Künstler ist die Bronze. Die monumentalen Skulpturen sind zunächst als Sphyrelata in getriebenem Bronzeblech gearbeitet, erst in der zweiten Hälfte des 6. Jh. wird diese Technik von dem auf Samos erfundenen Hohlgußverfahren (S. 15) abgelöst. Am Ende des 6. Jh. entstehen die berühmten Bronzegießerschulen der Nordostpeloponnes, die sich aber erst in frühklassischer Zeit voll entfalten. In der Argolis und in Korinth ist gelegentlich Marmor von den Kykladen als Arbeitsmaterial importiert worden, was zu engen künstlerischen Beziehungen zwischen diesen Regionen geführt hat. Korinth hat zudem eine hochstehende monumentale Tonplastik entwickelt.

Korinth
und seine Kolonien in Nordwestgriechenland

LangtotzBSch. 80–5. H. Payne, Necrocorinthia (1931) bes. 222–47 Taf. 47–50. Ders., Perachora I (1940). Gjødesen, ActaArch 15, 1944, 174–87. Himmelmann-Wildschütz, JdI 80, 1965, 124–37. WallensteinKP. (Rolley, RA 1974, 353). J. Kouleimane-Bokotopoulou, Chalkai Korinthiourgeis Prochoi (1975) bes. 138–60 Taf. 37–54. Walter-Karydi, JbBerlMus N.F. 23, 1981, 18–48 passim. Ridgway, Hesp 50, 1981, 423. Gauer, Olympiabericht X (1981) 151; 159. BrookesCDDS. passim. CroissantPFA. 295–307; 345–9. RolleyGB. 90.

Die Adelsherrschaft der Bakchiaden und die darauf folgende Tyrannis des Kypselos und seines Sohnes Periander[2] ist die politische Blütezeit Korinths. Durch seine ver-

[1] DworakowskaQAG. passim. Dies., Ar-cheologiaWarszawa 20, …

[2] E. Will, Korinthiaka (1955). Ducat, BCH …

kehrsgünstige Lage auf dem Isthmus zwischen dem Festland und der Peloponnes entwickelt sich die Stadt zu einer bedeutenden Handelsmetropole. Mit seinen beiden Häfen Kenchreai und Lechaion hat Korinth Zugang zur Ägäis und durch den Golf von Korinth zum westlichen Mittelmeer. In Sizilien wird 732 die Kolonialstadt Syrakus gegründet (S. 419), der Handelsweg nach Unteritalien durch eine Reihe weiterer Kolonien in Nordwestgriechenland gesichert. In der Zeit der politischen und wirtschaftlichen Blüte ist Korinth ein führendes Kunstzentrum. Von der hohen Wertschätzung der Kunstprodukte der Stadt zeugt vor allem die weite Verbreitung der figürlich verzierten korinthischen Vasen. Die Bildhauer benutzen vor allem lokale Materialien, Poros,[2] Bronze und den feinen, zur Herstellung monumentaler Figuren geeigneten Ton, nur selten den von den Kykladen importierten Marmor. Der Denkmälerbestand der korinthischen Plastik weist durch die verheerende Zerstörung und Plünderung der Stadt 146 v. Chr. durch die Römer große Lücken auf, die aber durch die von Bildhauern aus der Heimatstadt ausgeführten Skulpturen aus den korinthischen Kolonien in Nordwestgriechenland, vor allem aus Korkyra, sowie aus den unter korinthischer Herrschaft stehenden Heiligtümern von Isthmia und Perachora weitgehend geschlossen werden.

Das berühmteste Bildwerk der Stadt war der von dem Tyrannen Kypselos in Olympia aufgestellte „Koloß" des Zeus, ein Sphyrelaton aus getriebenem Gold.[3] Nach den Münzen[4] stand der nackte Gott in enger Schrittstellung und hielt mit dem erhobenen linken Arm das Blitzbündel. Ein weiteres Weihgeschenk der Kypseliden in Olympia war eine kostbare Phiale aus massivem Gold.[5] Die Zedernholzlade des Kypselos in Olympia war mit Reliefs aus Gold und Elfenbein verziert.[6] In den einzelnen Bildstreifen waren inhaltlich nicht aufeinander bezogene Szenen aus der Götter- und Heroensage aufgereiht.

Der Beginn der monumentalen korinthischen Steinplastik fällt in die spätdädalische Epoche. Ein Perirrhanterion von Isthmia aus lokalem, blaugrauem Marmor wird von drei stehenden Frauen im glatt anliegenden Ärmelchiton getragen, die auf liegenden Löwen des hethitischen Typus stehen (Taf. 14,1).[7] Das Perirrhanterion ist nach einem samischen Prototypus von einem korinthischen Bildhauer im späten 7. Jh. nachgebildet worden, der sich auch im Frauenbild mit dem walzenförmigen Unterkörper, dem kurzen, dreiecksförmigen Oberkörper mit den spitzen Brüsten und in der ungegliederten Haarmasse eng an das Vorbild anlehnt. Eigentümlich ko-

[2] DworakowskaQAG. 24; 167 s. v. Corinth. Dies., ArcheologiaWarszawa 20, 1969, 4–8 Abb. 2–7.

[3] SQ 295–301. Plato Phaedros 236 B m. Schol. Suid. u. Phot. s. v. Κυψελιδῶν ἀνάθημα. Aristot. Pol. 1313 b. Strabo VIII 353; 378. Paus. V 2,3. Servais, AntCl 34, 1965, 144–74. Fehr, Hephaistos 1, 1979, 72. PapadopoulosXS. 83–7. KarakatsanisSAK. 120–3; 133; 142. Zum Begriff Kolossos: S. 83 A. 2. Gold als Material: S. 21 A. 45–50.

[4] J. B. Cammann, The Symbols on Staters of …

[5] Boston 21.1843. JefferyLS. 127; 131 Nr. 13 Taf. 19. HermannO. 90 Abb. 56. Byvanck-Quarles v. Ufford, BABesch 43, 1968, 31–4 Abb. 1–5.

[6] Paus. V 17,5–19,10. RE XII 121–6 s. v. Massow, AM 41, 1916, 1–117 Taf. 1–4. EAA IV 427–32 (Simon). Rhomaios: Praktika tou A' Synedriou Eleikon Spoudon (1980) 305–25.

[7] Korinth IS 3 u. a. Broneer, Hesp 27, 1958, 24–7 Taf. 10–11a. Ders., Isthmia I (1971) 11 Taf. 7; 8c. Ducat, BCH 88, 1964, 577–606 Nr. 2 Abb. 8–10. Hamdorf, AM 89, 1974, 54 Nr. 4 … 112 Nr. 10. RichterKo. Nr. …

rinthisch ist dagegen das schmale, scharf geschnittene Gesicht mit den großen Augen unter den gratigen Brauenbögen, der kräftigen Nase und der schmalen, gekerbten Mundspalte. Ein etwas jüngeres Perirrhanterion aus Korinth ist durch spätere Überarbeitung entstellt worden.[8] Kurz vor der Mitte des 6. Jh. ist der Oberkörper einer kleinen Kalksteinkore aus Epidamnos entstanden, die einen glatt anliegenden Peplos mit Apoptygma trägt.[9] Von weiteren Koren aus Poros sind in Korinth kleinere Fragmente erhalten.[10] Erst im späten 6. Jh. wurden auch Koren aus Marmor in inselionischer Schrägmanteltracht aufgestellt.[11]

Die korinthischen Bildhauer haben das monumentale Kourosbild erst sehr spät von den Kykladen übernommen. Der unterlebensgroße Kouros von Tenea aus importiertem parischen Marmor war als Grabstatue aufgestellt (Taf. 14,2; 15,1).[12] Der Jüngling setzt die schlanken Beine in energischer Schrittstellung auseinander. Kniescheiben, Schienbeine und Waden sind scharf ausgeprägt. Das weich vorgewölbte, von den angespannten Leistenmuskeln gerahmte Becken schiebt sich spitzwinklig zwischen die Beine. Von der schmalen Taille wächst der Rumpf zu den mächtigen, stark abfallenden Schultern breit auf. Der ovale Thoraxbogen und die Linea Alba senken sich als flache Rillen in das glatte Integument der Bauchdecke ein. Über den weit auseinander gezogenen, bogenförmig geschwungenen Brustmuskeln treten die Schlüsselbeine hervor. Der flächig angelegte Rücken ist nur durch die ausgekehlten Einsenkungen der Wirbelsäule und der Rückenstrecker aufgelockert. Auf der Rückseite der nach vorn geschobenen Unterarme zeichnet sich die Muskulatur ab. Der Kopf ist würfelförmig gebaut. Im Gesicht spannt sich das Integument knapp um den Schädel, die Wangen sind nur leicht gerundet. In der Profilansicht springen die fleischige Nase und das kantige Kinn spitz vor. Der schmale Mund ist asymmetrisch zum Lächeln verzogen. Die linsenförmigen Augen werden von dünnen Lidern mit lang ausgezogener Tränenkarunkel gerahmt. Die flache Augenhöhle wird durch die gratigen Brauenbögen von der glatten Stirn abgegrenzt. Das lange, durch Bänder zusammengehaltene Haar, das nach der angerauhten Oberfläche ursprünglich durch Bemalung differenziert war, fällt in weichen, horizontalen Wellen auf den Rücken. Der Kouros von Tenea ist in der Mitte des 6. Jh. von einem korinthischen Bildhauer geschaffen worden, der sich bereitwillig von kykladischen Jünglingsbildern inspirieren ließ. Von parischen Kouroi (Taf. 10,1–2) ist die weich fließende Oberflächenmodellierung übernommen worden, der straffe Aufbau mit den klaren Umrißlinien

[8] Oxford. MichaelisAMGB. 592 Nr. 237. Gardner, JHS 16, 1896, 275–80 Taf. 12. Ducat a. O. 590 Nr. 4 Abb. 13–4. Harndoef a. O. 56 Nr. 7 Taf. 27,1. RichterKo. Nr. 10.

[9] Durazzo. Toçi, Studia Albanica 2, 1965, 81 Nr. 55 Abb. 55.

[10] Inv. S 1402; 2564–2566; 2572–2573; 2576. Bookidis, Hesp 39, 1970, 313–25 Nr. 1–5; 10–1 Taf. 77; 79.

[12] MünchenGlypt. 168. FurtwänglerBG. Nr. 47. BrBr 1. KiB 220,1. Schweitzer in: W. Kraiker (Hrsg.), Arch. Plastik der Griechen (1976) 150 Taf. 26. de Luca, ArchCl 11, 1959, 1–30 Taf. 8–9. WallensteinKP. 72; 147 VI/B 35. Ahrens, ÖJh 49, 1968–71 Beibl. 115–32 Abb. 1–12. Ders., Archäographie 3, 1974, 7–17. RichterK. Nr. 73. PKG I Taf. 35. FuchsSG. 32 Abb.

erinnert an naxische Jünglinge (Taf. 8,3). Die von fremden Vorbildern entlehnten Gestaltungselemente sind jedoch von dem korinthischen Künstler meisterhaft zu einer neuen, eigenständigen Syntax der Körperformen vereinigt worden, die auf einem selbständig erarbeiteten, überlegt angewandten Proportionssystem beruht, das als Schulbeispiel für alle Kouroi des mittleren 6. Jh. gelten kann (S. 90 Abb. 4b). Der schlanke, geschmeidig modellierte Körper wirkt durch die starke Kontraktion der Taille leicht und beweglich. Im Gegensatz zu den grazilen Hüften wird das athletische Körperideal durch die breite Brust, die starken Schultern und die kräftigen Arme und Beine, an denen die angespannten Muskeln hervortreten, betont hervorgehoben. Die scharfgratige Zeichnung der Muskulatur zeigt die Vertrautheit des Bildhauers mit dem Erzguß. Eigentümlich lokal ist besonders der würfelförmige Kopftypus. Ganz abweichend von der präzisen Perllockenfrisur der Kykladenkouroi schließen die weichen Haarwellen an die heimische Tonplastik an.

In der unmittelbaren Nachfolge der Grabstatue von Tenea steht der Marmortorso eines Kouros, der das gleiche Aufbauschema des Rumpfes und eine übereinstimmende Haarfrisur auf einer etwas jüngeren Entwicklungsstufe zeigt.[13] In Anlehnung an Bronzepanzer ist der Brustkorbrand gratig hervorgehoben. Im Gegensatz zu der verhaltenen Gliederung der Front steht die tiefgreifende, die Hebungen und Senkungen der Muskeln auffällig betonende Durchmodellierung des Rückens, die auf ein Entstehungsdatum von 530–520 weist. Von weiteren korinthischen Marmorkouroi sind ein Kopf[14] und ein Bein[15] erhalten. Der Kopf eines Marmorkouros aus der korinthischen Kolonie Korkyra ist das Werk eines wandernden naxischen Bildhauers.[16]

Um die hohen Materialkosten für den importierten Marmor zu sparen, haben die korinthischen Bildhauer auch lokale Steinsorten für die Herstellung der Kouroi verarbeitet. Im Poseidon-Heiligtum von Isthmia war ein überlebensgroßer, nur in den Oberschenkeln erhaltener Kouros aus weichem Poros aufgerichtet, der sich in den straffen Körperformen unmittelbar an den Teneaten (Taf. 14,2) anschließt.[17] Von weiteren Kouroi aus Poros sind in Korinth zwei Beinfragmente gefunden.[18] In das späte 6. Jh. gehört der Oberkörper eines kleinen Kalksteinkouros aus Epidamnos.[19] Der Kopf eines drittellebensgroßen Kalksteinkouros in Korkyra ist würfelförmig gebaut (Taf. 15,2).[20] Das feste Integument zieht sich in gleichmäßiger Rundung um den Schädel. Über den flachen Augenhöhlen wölben sich die Brauen kaum merk-

[13] Cleveland 53.125. SchefoldMGK. 170 Nr. 163 m. Abb. Cahn, AntK 1, 1958, 75 Taf. 32–3. de Luca a. O. 29 Taf. 17. Kenfield, AJA 78, 1974, 70 Taf. 21. KleemannFB. I 48–61 Taf. 16–23.

[14] Inv. S 70–10. Wiseman, Hesp 41, 1972, 24 Nr. 18 Taf. 9,18.

[15] Inv. S 614. Ridgway 423 Taf. 91a.

[16] Inv. MR 817. Kalligas, Delt 23, 1968

[17] Inv. C 101. Ridgway, Hesp 44, 1975, 426–30 Taf. 91.

[18] Inv. S 2577–2578. Bookidis a. O. 319 Nr. 6–7 Taf. 78.

[19] Durazzo. C. Praschniker, A. Schober, Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro (1919) 40 Nr. 1 Abb. 47.

[20] Inv. MR 732. Dontas a. O. 47 Taf. 15. Ders., Peloponnesiaka 7, 1969/70, 29–49; 455 Taf. 174–5. RichterK. 156 Nr. 135a. Wallen-

lich vor. Die schmalen, linsenförmigen Augen sind leicht schräg gestellt. Die Nase ist klein, die schmalen Lippen springen gratig vor. Die Ohren sind ganz detailliert gebildet. Das lange, von einer Binde zusammengehaltene Haar wird auf dem Schädel und im Rücken von einem Tuch bedeckt. Über der Stirn ist das Haar fein gewellt, seitlich fallen brettartig flache, abgetreppte Strähnen herab. Der zierlich wirkende Jünglingskopf ist eine delikate Arbeit eines korinthischen Bildhauers aus der mittleren zweiten Hälfte des 6. Jh., die im Schnitt des Gesichtes und in der Haartracht an Tonfiguren erinnert. Stark beschädigt ist der Kalksteinkopf des Dionysos aus Korkyra.[21]

Korinth zeichnet sich durch eine Reihe ausgezeichneter Löwenbilder aus Kalkstein aus.[22] Der Löwe vom Grab des Menekrates in Korkyra liegt flach auf dem Bauch, der furchteinflößende Kopf blickt mit leichter Drehung nach rechts unten auf den Betrachter herab.[23] Während der schwer lastende Körper noch ganz ungegliedert ist, zeichnen sich an den mächtigen Pranken die Sehnen ab. Das Löwengesicht wird von einer Serie von Hautwülsten durchfurcht, die sich um die Lefzen und über die Nase spannen. Zwischen den tief eingebetteten, kugeligen Augen springen die Brauenwarzen vor. Am Halsansatz wölbt sich die Kragenmähne auf. Die dreifach gefalteten Ohren liegen flach am Hals an. Der früheste monumentale Löwe der festländischen Kunst, der in der spätdädalischen Epoche am Ende des 7. Jh. entstanden ist, ist besonders in der stark stilisierten Zeichnung des additiv aus Einzelelementen zusammengefügten Kopfes und in der Form der Mähne und der Ohren noch ganz den assyrischen Vorbildern verpflichtet. An den Menekrates-Löwen schließt sich ein kleiner, summarisch gearbeiteter Löwe vom gleichen Friedhof an.[24] Ein Löwe von Perachora aus der Mitte des 6. Jh., der auf den Hinterläufen hockt und den Kopf nach rechts wendet, war nach Art der Sphingen auf einem Grabpfeiler aufgestellt (Taf. 14,3).[25] In den gedrungenen Körper sind die Rippenbögen eingeritzt, die gerundeten Muskeln der Vorderläufe gehen abrupt in flache Stege über. Den gesamten Hals bedeckt hier zuerst die von assyrischen Prototypen übernommene Flammenzottelmähne, deren Haarbüschel dekorativ zu Flechtbändern aufgedreht sind. Eigentümlich griechisch ist der einheitlich geschlossene Aufbau des schmalen, hundeartigen Kopfes mit dem weit aufgerissenen Maul. Dem Löwen von Perachora in Kopftypus und Mähnentracht eng verwandt sind zwei liegende Löwen mit zur Seite gedrehten Köpfen von einem Grabbau in Therma (Loutraki), die nach der plastisch modellierenden Gliederung der massigen Körper um 530 entstanden sind.[26] Anzu-

[21] Choremis, Delt 29, 1973/74 Chron 642 Taf. 457f. BCH 105, 1981, 805 Abb. 65–6.
[22] GabelmannLöwenb. 21–5; 43–51; 100.
[23] Inv. 1976. EA 601–2. G. Rodenwaldt, Korkyra II (1939) 176–87 Abb. 154–65. Crome: Mnemosynon Th. Wiegand (1938) 50–3 Taf. 11–6. Dörig, AM 76, 1961, 70. GabelmannLöwenb. 113 Nr. 32 Taf. 4,3. PKG I Taf. 15. FuchsSG. 305 Abb. 337. [illegible]
12–3. [illegible]
[24] Inv. 167. Rodenwaldt a. O. 187 Abb. 169. GabelmannLöwenb. 113 Nr. 33.
[25] Boston. Cat. Nr. 15. BrBr 641. GabelmannLöwenb. 113 Nr. 29 Taf. 5. Floren, Boreas 2, 1979, 41. Mertens-Horn, RM 93, 1986, 24 Taf. 14.
[26] KopenhagenNC. Cat. 5–6. Rodenwaldt a. O. 146 Abb. 141–4. GabelmannLöwenb. 115 [illegible]

schließen ist ein liegender Löwe aus Sardis.[27] Die aufrecht hockenden Sphingen mit den zur Seite gedrehten Köpfen auf den korinthischen Grabpfeilern sind im Typus von attischen Vorbildern abhängig (Taf. 22,4). Eine Sphinx aus Kalkstein stimmt im Körperbau mit dem gleichzeitig entstandenen Löwen von Perachora (Taf. 14,3) überein.[28] Das schuppenartige Brustgefieder und die langen Schwungfedern sind sorgfältig geritzt. Etwas älter ist eine Porossphinx in Korinth mit massigem Körper, deren Flügel durch Bemalung differenziert waren.[29] Beide Sphingen tragen langes, in weichen Wellen herabfallendes Haar. Von einer weiteren Sphinx ist nur ein Kopffragment gefunden.[30] In der Nachfolge der Bauplastik des Artemis-Tempels von Korkyra (Taf. 15,4–5) steht der Kopf einer überlebensgroßen Kalksteinsphinx der Zeit um 560.[31] Eine Marmorsphinx in Korinth[32] ist nach der engen Verwandtschaft des Kopfes mit dem des Kouros von Tenea (Taf. 15,1) eine etwas jüngere Arbeit derselben Bildhauerwerkstatt. An dem schlanken Löwenkörper wölben sich die Rippenbögen und Muskeln plastisch vor. Die für Korinth ungewöhnliche Perllokkenfrisur ist wohl von attischen Vorbildern übernommen. Als Bekrönung eines Grabpfeilers diente auch eine Sirene aus Poros mit seitwärts gedrehtem Frauenkopf.[33] Von einem Pferd aus Marmor ist nur das Maul erhalten.[34]

Eine Kalksteinstele aus Epidamnos ist ein Amphiglyphon in Form eines Prismas mit drei Predellabildern und wohl nur zwei hochrechteckigen Hauptbildern.[35] In der Sockelzone sind trauernde Frauen im Peplos dargestellt, die nur in Ansätzen erhaltenen Hauptbilder zeigen den ruhig stehenden Verstorbenen im Profil. Das im Typus singuläre Grabrelief ist eine etwas provinzielle Arbeit eines lokalen Bildhauers der korinthischen Kolonie. Den Deckel einer runden Marmorpyxis aus Eleusis bedeckt ein Gorgoneion, das sich nach der Trennlinie zwischen menschlichem Ober- und tierischem Untergesicht als charakteristischer Vertreter des korinthischen Löwentypus aus dem Ende des 6. Jh. zu erkennen gibt.[36]

Korinth hat die frühe Entwicklung des monumentalen dorischen Peripteraltempels und seines figürlichen Schmucks im 7. Jh. maßgeblich bestimmt (S. 116).[37] Korinthische Künstler haben als erste die Metopen des Triglyphon mit figürlichen Darstellungen verziert; an die Stelle der bemalten Tonmetopen treten schon bald Steinmetopen mit Hochrelief. Bahnbrechend ist die Neugestaltung der Tondächer

[27] S. 410 A. 13.
[28] New YorkMetrM. Cat. Nr. 11. RichterAGA. Nr. 14.
[29] Inv. S 2230. Morgan, AJA 40, 1936, 476–9 Abb. 16–8. RichterAGA. Nr. 15. Wright, Hesp 46, 1977, 245–54 Taf. 57–8.
[30] Inv. S 1981–3. Williams II, Hesp 51, 1982, 144 Nr. 85 Taf. 46.
[31] Amsterdam 9240. Hemelrijk: Gifts to mark the Re-Opening 1976 – Allard Pierson Mus. Amsterdam (1976) Nr. 1 Taf. 1–2.
[32] Protonotariou-Deilaki, AAA 6, 1973, 181– [illegible] Taf. 141–2. BCH 97, 1973, 281 Abb. 65–70. Jucker, MusHelv 33, 1976, 186. Wright a. O. 250.
[33] Inv. S 1473. A. N. Stillwell, Corinth XV,1 (1948) 80 Nr. XX Taf. 26–27 B.
[34] Inv. S 2833. Wiseman, Hesp 36, 1967, 421 Taf. 89 b.
[35] Durazzo. Togi a. O. 79 Nr. 54 Abb. 54.
[36] BerlinP. 1879. Weickert: Studies D. M. Robinson I (1951) 319–24 Taf. 26. FlorenGorg. 28; 71; 102 Taf. 2,6. LanglotzNK. 124.
[37] Cook, BSA 65, 1970, 17. Mallwitz, AA

durch die korinthischen Koroplasten (S. 196). Bei den korinthischen Bauten wird erstmals das nach allen vier Seiten abgeflachte Walmdach durch ein an den Frontseiten durchgehendes Dach mit einem flachen Giebeldreieck als Abschluß ersetzt, was Pindar mit dem „doppelten Adler" meint, den die Korinther zuerst auf die Tempel setzten.[38] Die Ausstattung der Giebelfelder mit monumentalem Figurenschmuck, die erst mit der totalen Steinbauweise im frühen 6. Jh. üblich wird, ist dagegen nach dem archäologischen Befund zuerst in Athen erfolgt (S. 116 Abb. 6–7) aber nur wenig später auch bei korinthischen Tempeln anzutreffen (Abb. 5 Taf. 15,4–5).

Der Tempel der Athena über dem alten Megaron auf der Akropolis von Mykene war nach den wiedergefundenen, heute verschollenen Baugliedern der aufgehenden Architektur wahrscheinlich als einer der ersten Kultbauten ganz aus Kalkstein errichtet.[39] Die querrechteckigen, stark fragmentierten Metopen mit einer allseitig umlaufenden Abschlußleiste, die zwischen die Triglyphen geschoben waren, waren mit übergreifenden Kampfdarstellungen und Einzelszenen in hohem Relief geschmückt (Taf. 15,6).[40] Die Krieger sind auffallend schlank und langbeinig. Eine nur im Oberköper erhaltene Frau wendet den Rumpf leicht nach rechts, den Kopf in die Frontalansicht (Taf. 15,6). Mit beiden Händen zieht sie das um Kopf und Schultern geschlungene Schleiertuch herab. Der kantige Kopf hat die Form eines Sechsecks: Stirn und Wangen führen gerade nach unten, die Kiefer biegen abrupt zu dem unten abgeflachtem Kinn um. Aus der fast ebenen Gesichtsfläche ragen die Nase, der breitlippige, kräftig gekerbte Mund und das spitze Kinn im Profil vor. Die mandelförmigen Augen unter den wulstigen Brauenbögen werden von scharfgratigen Lidern umschlossen. Die niedrige Stirn wird von einer Doppelreihe stilisierter Haarlocken gerahmt. An den Seiten fällt die schwere Haarmasse in weichen Wellen herab. Der Gestus des sich Entschleierns legt eine Deutung der ursprünglichen Zweifigurengruppe auf den Hieros Gamos des Zeus und der Hera nahe. Nach der geschwisterlichen Verwandtschaft des markant geschnittenen Gesichts der Göttin mit den Köpfen der korinthischen Figurenvasen wurde der Athena-Tempel um 620 von einer korinthischen Bauhütte errichtet, die hier zum ersten Mal die bemalten Tonmetopen in Steinmetopen mit Hochrelief umgesetzt hat.

Die Bewohner von Korkyra ließen zu Beginn des 6. Jh. von einer erfahrenen korinthischen Bauhütte für die Göttin Artemis einen monumentalen dorischen Peripteraltempel ganz aus lokalem Kalkstein errichten,[41] dessen Giebel und Metopen mit Hochrelief geschmückt waren. Die Mitte des Westgiebels (Taf. 15,4–5 Abb. 5 S. 114)[42] nimmt die gewaltige im Knielaufschema dahineilende Gorgo[43] ein. Das Ungeheuer trägt ein kurzes, von Schlangen gegürtetes Gewand. Die mächtigen Schulterflügel breiten sich wie eine Folie hinter dem Körper aus. Das runde, fratzenhafte Dämonengesicht wird von Schlangenprotomen gerahmt. Der Gorgo-Medusa sind ihre beide Kinder Chrysaor und Pegasos als Trabanten attributiv zugeordnet. Sie beherrscht als Herrin der Tiere die beiden sie flankierenden, liegenden Löwen-Panther, die ihre Köpfe drohend nach vorn wenden.[44] An die Zentralgruppe schließen sich zwei Themen aus verschiedenen Mythenkreisen an, links kämpft der unbärtige Zeus mit erhobenem Blitzbündel gegen einen Giganten, rechts tötet Neoptolemos den greisen Priamos nach der Einnahme Trojas.[45] Zu den Kampfgruppen gehören die beiden nach außen gerichteten Gefallenen in den Giebelzwickeln. Die ausgewogene Aufteilung der Figuren in dem flachen Dreieck des Giebels beruht auf genauer Kalkulation. Eine inhaltlich übergreifende Bildkomposition ist nicht angestrebt. In dem Giebelfeld sind einzelne, sich jeweils über drei Reliefplatten erstreckende Bildelemente in strenger Symmetrie parataktisch aneinandergereiht. Von der monumentalen Gorgo in der Mitte leiten die in der Größe entsprechenden, aber durch das Liegeschema weniger Höhenraum in Anspruch nehmenden Löwen-Panther zu den kleinformatigen, erzählenden Gruppen in den Ecken über. Das Giebeldreieck wird von der streng heraldisch angeordneten Mittelgruppe der beiden Löwen-Panther und der Gorgo beherrscht, deren drohend nach vorn gerichtetes, rundes Maskengesicht zusammen mit dem starren, in sich geschlossenen Knielaufschema ihre furchtbare apotropäische Macht symbolisiert. Die Kämpfer in den Zwickeln bewegen sich gemessen. Die formale Gestaltung der Giebelfiguren ist klar und nüchtern berechnet. Anders als bei den gleichzeitigen attischen Giebelfiguren, die sich frei vor dem Reliefgrund entfalten (S. 238), ist bei den korinthischen Giebelfiguren der Reliefcharakter streng bewahrt. Die Tiefendimensionen sind weitgehend reduziert. Die im Profil gezeigten Beine und die frontal gerichteten Oberkörper und Köpfe entfalten sich in einer Fläche parallel zum Reliefgrund. Wie in der Malerei sind die Figuren von klaren, wie ausgeschnitten wirkenden Umriß-

[38] Pind. Ol. XIII 29. W.-H. Schuchhardt, Archaische Giebelkompositionen (1940) 4–8. BookidisASAP. 418. Mallwitz a. O. 638. Sahin, ZPE 44, 1981, 146.

[39] Dörpfeld, AJA 5, 1889, 334. Dieser entscheidende Hinweis ist in der späteren Bauforschung nicht beachtet worden: A. J. B. Wace, Mycenae (1949) 84. Amandry, Hesp 21, 1952, 254 Abb. 16 Taf. 66f. A. E. Kalpaxis, Früharch. Baukunst (1976) 88. Vgl.: Dorisches Kapitell des späten 7. Jh. [illegible]

[40] AthenNM. 2866–2871; 4471. Kuruniotis, JdI 16, 1901, 18–22. Rodenwaldt: Corolla L. Curtius (1937) 63–6 Taf. 7–10. Wace a. O. 85 Taf. 107. KählerGM. 100 Taf. 33–4. Prakt 1955, 232 Taf. 81. Harl-Schaller, ÖJh 50, 1972–75, 94–116 Abb. 1–8. PKG I Taf. 20. RichterKo. Nr. 19. BookidisASAP. 166–76 M 41. WallensteinKP. 25; 104 II/B 10. L. Giuliani, Die arch. Metopen von Selinunt (1979) 3 Taf. 2,1. Lullies[illegible] Abb. 444. Fel-

[41] G. Rodenwaldt, Korkyra I (1940). Alzinger: Aparchai (Festschr. P. E. Arias 1982) 113–20.

[42] G. Rodenwaldt, Korkyra II (1939). Dontas, Guide 34–42 Taf. 3–14. Schuchhardt a. O. 8–16. J. Dörig, O. Gigon, Der Kampf der Götter und Titanen (1961) 13–6; 21–37 Taf. 1–6; 12–6. (Hampe, GGA 215, 1963, 132–5). Kunze, AM [illegible]

lensteinKP. 53; 127 IV/B 18–9. S. Stucchi, Divagazioni Archeologiche I (1981) 9–86 Taf. 1–24. Alzinger a. O. 118. PKG I Taf. 24–6. LulliesGP. Taf. 20–3. FuchsSG. 305; 329; 385; 545 Abb. 338; 365; 424; 640. WegenerFB. 266 Nr. 1.

[43] H. Besig, Gorgo und Gorgoneion in der arch. griech. Kunst (Diss. 1937) 57–71. Riccioni, RIA N. S. 9, 1960, 186.

[illegible] 114 Nr. 35. Hölscher-

formen geprägt. Die Körpergliederung ist auf die unbedingt notwendigen Abgrenzungen beschränkt. Unter- und Oberkörper sind gewaltsam gegeneinander gedreht, die Übergänge werden überspielt. Hart setzt sich die breite Brust vom Leib ab. Auf die Binnenmodellierung größerer Körperpartien wie die des Rumpfes wird ganz verzichtet. Die großflächigen Gesichter sind U-förmig geschnitten. Die festen, nur mäßig gewölbten Wangen biegen an den Seiten abrupt in die Tiefe. Die weit geöffneten, ganz ebenen Augen, in die die Iris eingeritzt ist, werden unten von dünnen geraden, oben von breiten, hochgeschwungenen Lidern gerahmt. Die tiefen, wie geschnitzt wirkenden Augenhöhlen werden durch die gratigen Brauenbögen von der hohen Stirn abgegrenzt. Die breiten Lippen sind stark zum Lächeln verzogen. Mit viel Liebe zum Detail sind Haare, Flügel und Gewandsäume mit präzisen Ritzlinien reich ausgeschmückt. Die eingeritzten Rippenbögen der Löwen-Panther bilden zusammen mit den Kreisen, die das Fell andeuten, ein dekoratives ornamentales Muster. Mit den urwüchsige Kraft ausstrahlenden Figuren des um 590 vollendeten Westgiebels des Artemis-Tempels auf Korkyra hat die korinthische Bildhauerschule eine meisterhafte Bildkomposition geschaffen, die sich durch ihre klare, auf das Wesentliche beschränkte Formsprache auszeichnet. Der etwas später in Angriff genommene, stark fragmentierte Ostgiebel war eine „Kopie" des Westgiebels, der wohl nur in der verschiedenen Themenwahl der mythologischen Szenen in den Zwickeln Variationen zeigte.[46] Die Metopen an den Frontseiten waren mit additiv aneinandergereihten mythologischen Darstellungen in hohem Relief geschmückt, von denen nur wenig erhalten ist.[47]

Von dem kolossalen Kultbild der thronenden Hera in ihrem um 600 erbauten Tempel in Olympia (S. 232) ist nur der Kopf aus weichem, lokalem Kalkstein erhalten (Taf. 15,7).[48] Das ovale, etwas asymmetrisch geformte Gesicht der Göttin ist ganz flächig angelegt. Die leicht vorgewölbten Wangen biegen unterhalb der Augen abrupt nach hinten um. Die großen auf den Betrachter herabblickenden Augen, deren Iris mit einem Ritzzirkel markiert ist, werden unten von dünnen geraden, oben von weichen, kräftig geschwungenen Lidern gerahmt. Die gratig vorspringenden Brauenbögen wirken wie geschnitzt. Die Nase war breit und kräftig. Der schmallippige Mund zeigt in den hochgezogenen Mundwinkeln die Andeutung eines verhaltenen Lächelns. Die fein gesträhnten, durch eine Binde zusammengehaltenen Haare rin-

[46] Kerkyra. BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 18. Rodenwaldt a. O. 108–12; 133 Abb. 94–102; 133–4.
[47] Rodenwaldt a. O. 113–26 Abb. 103–17 Taf. 33–4. KählerGM. 42; 100 Taf. 35. BookidisASAP. 177–82 M 42. Giuliani a. O. 4 Taf. 2,2. FeltenGTF. 18–44 Nr. 7 Taf. 3,1.
[48] Inv. 1. Paus. V 17,1. G. Treu, Olympia III (1897) 1–5 Abb. ...

tempels in Olympia (Diss. 1936) 8–20. Rodenwaldt a. O. 196 Abb. 176. Hill, Hesp 13, 1944, 353–60 Taf. 12. Searls, Dinsmoor, AJA 49, 1945, 74–80 Abb. 6. Kardara, AJA 64, 1960, 345 Taf. 99,8. WallensteinKP. 55; 128 C 1. RichterKo. Nr. 36. PKG I Taf. 21. SimonGG. 55 Abb. 50. LulliesGP. Taf. 19. FuchsSG. 545 Abb. 618. Herrmann, FdO. 116 Taf. 94. Romano-

geln sich über der Stirn in U-förmigen Wellen auf. Hinter den nach vorn gedrehten Ohrmuscheln fielen lange Haarlocken auf die Schultern. Das Haupt bedeckt eine Schilfblattkrone, aus der seitlich Ranken heraussprießen. Wegen der geringen räumlichen Tiefe der Kultbildbasis konnte sich die thronende Göttin nicht in voller Körperlichkeit entfalten, Kopf und Rumpf breiteten sich Giebelfiguren vergleichbar in hohem Relief vor der rückwärtigen Thronlehne aus, was auch die flächige Anlage des Gesichtes erklärt. Auf der Reliefbasis des Kultbildes war eine Gruppe des Herrn der Tiere zu sehen, zwei große Löwen und dazwischen der im Format erheblich kleinere Heros, der als Zeichen der Macht über die Raubtiere auf deren Pranken steht.[49] Als einziges Zeugnis eines kolossalen archaischen Kultbildes ist der Herakopf zwar ein singuläres Monument, doch charakteristische Gestaltungsmerkmale wie die flächige Gesichtsanlage, die fleischige Nase, die spezifische Form der flachen, geritzten Augen mit den in Form und Führung differenzierten Lidern, die gratigen Brauenbögen, die fein gewellten Haarsträhnen und die Sehnenangabe an der Löwentatze der Basis finden sich ganz übereinstimmend bei den Giebelfiguren des Artemis-Tempels auf Korkyra (Taf. 15,4–5) wieder. Das Kultbild der Hera in Olympia ist demnach um 590 von einem korinthischen Bildhauer in der Altis gearbeitet worden. Aus dem gleichen Material wie Kultbild und Basis sind der Mähnenrest eines monumentalen Löwen und ein riesiger, vor einem Reliefgrund ausgebreiteter Flügel in Olympia.[50] Aus den beiden Fragmenten läßt sich analog zum Westgiebel des Artemision auf Korkyra (Taf. 15,4) ein Hochrelief mit einer Gorgo flankiert von zwei Löwen rekonstruieren, das nach Größendimensionen, Material und Bildthema nur als schmückende Verkleidung des hölzernen Giebels des Hera-Tempels in Olympia verstanden werden kann und zusammen mit den Arbeiten am Kultbild ausgeführt wurde.

Der kurz nach der Mitte des 6. Jh. erbaute Apollon-Tempel in Korinth war wohl nur an der Front mit Hochreliefmetopen aus Kalkstein geschmückt, von denen der Rest eines Viergespannes in Vorderansicht und ein bärtiger Kopf gefunden sind.[51] An dem kräftigen Pferdekörper treten die Muskeln und Sehnen hervor, der Männerkopf erinnert mit den scharf geschnittenen Gesichtszügen an die Tonplastik. Das Mähnenfragment eines gewaltigen Löwen kann vermutungsweise als Rest einer antithetischen Raubtiergruppe im Giebel des Tempels in Anspruch genommen werden.[52] Der Hera-Tempel auf Korkyra wurde bei einer Erneuerung um 550 mit Giebelfiguren ausgestattet, die nach dem erhaltenen Kriegerbein fast rundplastisch ausgeführt waren.[53] Im Giebel eines kleinen Tempels auf Korkyra war ein Gelage

[49] Inv. 2b. Dörpfeld, AM 31, 1906, 210 Abb. 1–3. Hampe, AM 60/61, 1935/36, 278 Taf. 95,1. B. Schweitzer, Zur Kunst d. Antike II (1963) 28–31 Taf. 12. HerrmannO. 96 Abb. 63. MüllerLuM. 262 Nr. 212.

39, 1970, 320–4 Nr. 8–9 Taf. 78–9. KählerGM. 43. WallensteinKP. 137 V/B 17; 158 VII/B 41 Taf. 16,4. BookidisASAP. 254–60.
[52] Inv. S 2951. Bookidis, Hesp 39, 1970, 325 Nr. 12 Taf. 79.
[53] Inv. MR 441. Dontas: Neue Forschungen ...

dargestellt.[54] In der linken Giebelhälfte zechen Dionysos und ein Jüngling auf einer Kline, unter der ein Löwe liegt. Von links naht ein Hund, hinter dem ein Volutenkrater aufgestellt ist. Auf der verlorenen Gegenseite war wohl die Rückkehr des trunkenen Hephaistos in den Olymp zu sehen, den die beiden Zecher gespannt erwarten. Nach der Gestaltung der Köpfe, die etwas weiter fortgeschritten ist als beim Kalksteinkouros von Korkyra (Taf. 15,2) und den lebhaften Bewegungen des jugendlichen Zechers ist der Gelagegiebel um 520 zu datieren. Mit dem Reliefgiebel des Schatzhauses von Epidamnos in Olympia ist das Vorderteil eines Pferdes aus Kalkstein zu verbinden, das in dem kräftigen, etwas gedrungenen Körper und in der üppigen, in Einzelsträhnen aufgeteilten Mähne die charakteristischen Züge des korinthischen Pferdebildes im mittleren 6. Jh. zeigt.[55] Der frontal gerichtete Kopf einer Frau von einem Hochrelief gehört wohl ebenfalls zum Giebel eines kleinen, von einer korinthischen Bauhütte errichteten Tempels.[56] Ein Hochrelieffries von einem unbekannten Bauwerk in Apollonia aus dem Ende des 6. Jh. zeigt eine Amazonomachie, bei der die Kampfgruppen der Griechen und ihrer Gegnerinnen in der Mitte aufeinanderprallen.[57] Der Tempel der Hera Akraia in Perachora aus dem frühen 5. Jh. war mit einem Dach aus importiertem Inselmarmor eingedeckt, dessen Giebelakrotere fliegende Niken bildeten.[58]

Eine literarische Quelle mit fabelhaften Zügen spricht zwar die Erfindung der Tonplastik dem Sikyonier Butades zu,[59] doch werden im gleichen Zusammenhang unter den ersten „fictores" auch die Korinther Diopos, Eugrammos und Eucheiros genannt, die den Bakchiaden Demaretos auf seiner Flucht nach Italien begleitet und dort die Tonplastik bekannt gemacht haben.[60] Eucheiros gilt als Schüler der Spartaner Syagras und Chartas, als Lehrer des Klearchos von Rhegion.[61] Tatsächlich ist Korinth von Anfang an im gesamten griechischen Raum das beherrschende Zentrum der monumentalen Koroplastik, die in engem Zusammenhang mit der Architektur steht.[62] Die korinthischen Koroplasten haben das Tondach mit flachen Deckziegeln und hohlen Abdeckziegeln über den Stoßfalzen erfunden, das an den Rändern reich mit figürlichem Schmuck verziert ist (S. 113). Die Reihe der monumentalen, von korinthischen Bauhütten errichteten Kultbauten mit figürlich verzierten Tondächern

[54] Choremis, AAA 7, 1974, 183–6 Abb. 1–2. BCH 99, 1975, 631 Abb. 87–8. Cremer, AA 1981, 317–28 Abb. 1. DentzerMBC. 607 R 331 Abb. 573–4. Guzzo, RM 91, 1984, 421 Taf. 135,2. LIMC III 456 Nr. 370 Taf. 339.

[55] Inv. 26. Treu a. O. 16 Abb. 12 Taf. 4,3. HermannO. 103 Abb. 71. BookidisASAP. 90 P 23.

[56] Patras 7. Athen Inst. Neg. 73/2276–9. (Unpubl.).

[57] Rey, Albania 5, 1935, 47 Taf. 15. Gjødesen 183 Abb. 23. Picard, RA 1962 (2) 211 Abb. 1. BookidisASAP...

[59] S. 211 A. 2.

[60] RE V 1073. VI 990; 880 (1). Suppl. I 340 (32). ALBildK IX 319. XI 70 (1); 73. EAA III 122; 522; 515 (1). Plin. 35, 152. Vgl. S. 440 A. 1.

[61] Paus. VI 4,4. S. 216 A. 14. S. 428 A. 147.

[62] Richter, AJA 52, 1948, 331–5. Weinberg, Hesp 26, 1957, 289–319. WallensteinKP. 92. Billot, BCH 101, 1977, 383–421. N. Winter, Terracotta Representations of Human Heads used as Architectural Decorations in the Archaic ...

eröffnet um 630 der Apollon-Tempel von Thermos.[63] Es folgen noch im späten 7. Jh. das Laphrion von Kalydon,[64] zu Anfang des 6. Jh. das Heraion und das Artemision von Korkyra.[65] Aus Korinth selbst sind von einer Reihe kleinerer Bauten Reste der Tondächer[66] und der Dachterrakotten[67] erhalten. Auch die Tondächer der archaischen Kultbauten in den überregionalen Heiligtümern von Olympia[68] und Delphi[69] sind zumeist von korinthischen Koroplasten gearbeitet. Schon bei den dädalischen Tempeln des 7. Jh. ist das korinthische Dach- und Dekorationssystem im wesentlichen festgelegt. An der Horizontalsima werden die unteren Hohlziegel durch Antefixe abgeschlossen, die frontale Frauenköpfe und Gorgoneia in Relief zeigen. Das Regenwasser läuft an der aufgebogenen Traufleiste durch rundplastische Löwenkopfwasserspeier ab. Das Giebelfeld wird in der Mitte und an den Seiten von rundplastischen Akroteren bekrönt. An den Ecken hocken Sphingen mit zur Front gedrehten Köpfen. Die Mittelposition nimmt zunächst die im Knielauf eilende Gorgo ein, die aber schon bald durch fliegende Niken abgelöst wird. Seit dem späten 6. Jh. werden als Mittelakrotere bewegte Zweiergruppen bevorzugt, die mit dem komplizierten Kampfschema der Athena-Giganten-Gruppe von Olympia im frühen 5. Jh. ihre reifste Lösung finden (Taf. 15,3).[70] Beim Tempel in Thermos ist der Metopen-Triglyphen-Fries über dem Architrav schon voll ausgebildet. Die zunächst mit figürlichen Darstellungen bemalten Metopen werden zuerst bei den ganz aus Stein errichteten Tempeln in Mykene (Taf. 15,6) und Korkyra, später auch bei kleineren Bauten mit Tonverkleidung durch Metopen mit Hochrelief ersetzt. Von der monumentalen Steinarchitektur wird auch der figürliche Giebelschmuck bei Tondächern kleinerer Bauten übernommen. In einem kleinen Giebel des späten 6. Jh. in Korinth war eine Amazonomachie dargestellt, deren heftig agierende Kämpfer rundplastisch gearbeitet sind.[71] Die Aufstellung großer, freiplastischer Tonstatuen wurde in Ko-

[63] S. 320 A. 1.

[64] S. 320 A. 2.

[65] Rodenwaldt, Korkyra I, 97–162 Abb. 73–139 (Rhomaios). Dontas, Guide 44; 48; 52; 54 Taf. 17; 19b. Ders.: Neue Forsch. 121–30 Abb. 2–10. WallensteinKP. 37; 43; 106 III/A 2–3,5; 123 IV/A 33–4. FlorenGorg. 24–7 Taf. 2,2. Mertens-Horn a. O. 55–60 Abb. 22–3; 27. GabelmannLöwenb. 113 Nr. 34. MüllerLuM. 270 Nr. 266–7. Winter, Ter. Rep. I 11–22; II 10–4. Dies., RM 85, 1978, 30. GoldbergTDAGA. 127 S 40 A–B; 225 N 27–9. BelsonGGA. I 12; 19. II 12 Nr. 7.

[66] I. Thallon-Hill, L. Shaw King, Corinth IV 1 (1929). Robinson, Hesp 45, 1976, 231–5 Taf. 52. Williams II, Hesp 50, 1981, 31 Taf. 8,8–9. Mallwitz a. O. 635 Abb. 30.

[67] Weinberg a. O. Nr. 1–48 Taf. 64–75. WallensteinKP. 88; 161 VIII 3–6. Robinson a. O. ...

[68] Olympia. New YorkMetrM. 47.100.3. Treu, Olympia III, 35–42 Abb. 35–45 Taf. 7–8. Kunze, Olympiabericht III (1938/39) 119–22 Abb. 103. Ders., Delt 17, 1961/62 Chron 123 Taf. 143. Richter a. O. 331–5 Taf. 32–3. WallensteinKP. 86; 160 VIII 1–2 Taf. 28. GabelmannLöwenb. 123 Nr. 162a–b. GoldbergTDAGA. 123 S 34; 218–22 N 21–4; 276 Gr 34. Schilbach, AM 97, 1982, 25–34 Taf. 7–10. BCH 107, 1983, 769 Abb. 45. Moustaka, AM 99, 1984, 177–83. S. 233 A. 10.

[69] Ch. le Roy, J. Ducat, FdD II (1967). (Heilmeyer, Gnomon 42, 1970, 171–9). S. 320 A. 6.

[70] Inv. T 6 u. a. Kunze, Olympiabericht VI (1958) 169–94 Taf. 66–80. FlorenGorg. 100 (d) Taf. 10,3. Fuchs, FaO 153 Taf. 104. PKG I Taf. 50.

[71] Weinberg a. O. Nr. 8–9 Taf. 65–6; 74–5. WallensteinKP. 161 VIII 4. D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 116 Nr. 1. Boo...

rinth erst in spätarchaischer Zeit üblich.[72] Die monumentale korinthische Tonplastik erweist sich in ihrem hohen künstlerischen Rang der Steinplastik als ebenbürtig. Sie vermittelt zudem durch die gut erhaltene Bemalung einen ausgezeichneten Gesamteindruck von der ursprünglichen Polychromie der archaischen Plastik. Schließlich steht die Großplastik in Ton in der metallisch wirkenden Präzision der Gewandfalten und der Haarfrisuren der Bronzeplastik besonders nahe. Korinth hat im 7. Jh. das Monopol in der Herstellung der reich mit Figuren geschmückten Tondächer, behauptet auch im 6. Jh. seine Vormachtstellung. Seit der ersten Hälfte des 6. Jh. wird das korinthische Tondach aber auch von anderen Kunstzentren übernommen und eigenständig weiterentwickelt. Besonders in Großgriechenland, wo das korinthische Dach durch die Kolonie Syrakus verbreitet wurde (S. 418), werden die Tondächer in spätarchaischer Zeit zu hybriden Formen übersteigert.

Wie in der monumentalen Koroplastik ist Korinth auch in der Produktion der kleinformatigen Terrakotten führend.[73] Das reiche Material aus Korinth[74] und Perachora[75] wird durch Funde aus Kenchreai,[76] Isthmia,[77] Pitsa,[78] Tiryns[79] und Apollonia[80] ergänzt.[81] Die frühen Terrakotten aus der ersten Hälfte des 7. Jh. sind bescheidene subgeometrische Frauenfiguren mit ungegliedertem Körper, kurzen Stummelarmen und flach zusammengedrückten Köpfen. Mit den Figurenvasen der dädalischen Epoche erreichen die korinthischen Terrakotten ihre Reifestufe. Charakteristisch sind die hohen, kantig geschnittenen Köpfe, die von der Etagenperücke gerahmt werden. Die linsenförmigen Augen sind weit geöffnet, die Brauenbögen treten als scharfe Grate hervor. Die Nase ist lang und kräftig, die breite Mundspalte tief gekerbt. Im 6. Jh. treten die freiplastischen Votivfiguren, zumeist stehende und thronende Frauen, Kouroi, Symposiasten, Reiter und Sphingen, in den Vordergrund. Die Gesichter werden etwas voller, die Umrißformen runden sich. Im Gegensatz zu den prägnant geschnittenen Gesichtern ist die Körpermodellierung und Gewandbehandlung weniger sorgfältig. Bei den Frauen wird der Peplos in der zweiten Hälfte des 6. Jh. durch die inseljonische Frauentracht mit Chiton und Schräg-

[72] Robinson, Delt 21, 1966 Chron 139 Taf. 131b–c. Stroud, Hesp 37, 1968, 325 Taf. 95c, e. Bookidis, Hesp 41, 1972, 317 Taf. 63c–d.

[73] KnoblauchStud. 125–30. WallensteinKP passim. HigginsGT. 47; 145 Taf. 20.

[74] Richardson, AJA 2, 1898, 206–14 Abb. 1–20. AJA 35, 1931, 425 Abb. 2. A. N. Stillwell, Corinth XV, I (1948) 82–104 Nr. 1–15; 28; 51–5 Taf. 29–37. Dies., Corinth XV, II (1952) 1–103; 151–227 Class I–XIII; XXI–XXXII; XXXVI 5 Taf. 1–20; 32–49. G. R. Davidson, Corinth XII (1952) 3–40 Nr. 1–122; 126–9; 154–9; 204–7; 212–3 Taf. 1–17.

[75] AthenNM. Payne (1940) 101–4; 191– 241 Nr. 1–117; ...

Ostgriech. TK.: Payne (1940) 250–5 Nr. 274–303 Taf. 112–4.

[76] Korinth. Ephem 1956 Chron 9 Abb. 17–9. Prakt 1958, 135 Taf. 109–11a. BCH 82, 1958, 702 Abb. 17–9.

[77] Korinth. Mitten, AntK 9, 1966, 1–6 Taf. 1.

[78] AthenNM. EAA VI 200 Abb. 220–1. Daux, BCH 91, 1967, 642 Abb. 1–2; 8.

[79] Frickenhaus, Tiryns I (1912) 86 Nr. 161–71 Taf. 1–8.

[80] M. Korkuti, Skqiperia Arkeologjike (1971) Abb. 96. L'Art Albanais a travers les Siècles (Ausstellungskat. Paris 1974/75) Nr. 145.

mantel abgelöst. Die korinthischen Reliefgefäße, zumeist Perirrhanteria, aus Perachora, Argos und Olympia sind mit umlaufenden Friesen geschmückt, die mit Rollstempeln aufgezogen sind.[82] Die flachen, sich ständig wiederholenden Bildszenen sind nach Form und Themen den Schildbandreliefs eng verwandt (S. 235). Die im späten 6. Jh. einsetzende Serie von Tonfiguren der Artemis als Potnia Theron auf Korkyra ist lokalen Ursprungs.[83]

Im Gegensatz zu der kontinuierlichen Entwicklung der Bronzeplastik von der spätgeometrischen zur früharchaischen Epoche in den anderen peloponnesischen Kunstzentren stehen die korinthischen Erzgießer im 7. Jh. vor einem völligen Neuanfang, da sie an der Produktion der geometrischen Dreifüße mit ihren menschlichen Aufsatzfiguren nicht beteiligt waren und der von ihnen geschaffene, hybride Pferdetypus (Taf. 2,4) nicht entwicklungsfähig war. Daher ist die korinthische Erzplastik des 7. Jh. unbedeutend und unselbständig. In enger Anlehnung an argivische Prototypen werden in den korinthischen Gießereibetrieben orientalisierende Greifenkessel hergestellt (S. 235), wie die Protomen aus Perachora zeigen.[84] Der hochentwickelten korinthischen Tonplastik der dädalischen Epoche haben die Erzgießer kaum etwas entgegenzustellen. Erst in spätarchaischer Zeit steht die korinthische Bronzeplastik in voller Blüte. Von den Aktivitäten der korinthischen Erzgießer zeugen die Reste von Gußöfen in Korinth[85] und Isthmia.[86] Zu den Bronzen in Korinth[87] kommen die korinthischen Votive aus Perachora,[88] Isthmia[89] und Dodona (S. 321) hinzu. Die korinthische Erzplastik hat stark auf das Kunstschaffen im benachbarten Arkadien (S. 230) und über die nordwestgriechischen Kolonien auf die tarentinischen Bronzen (S. 437) eingewirkt. Korinthische Bronzegießer sind in der antiken Literatur nicht überliefert. Nur aus den korinthischen Kolonien sind zwei Künstler namentlich bekannt. Polystratos aus Ambrakia schuf das Standbild des Tyrannen Phalaris von Akragas.[90] Das Weihgeschenk des Theugenes aus Potidaia war nach der Inschrift ein Werk des Domis.[91]

[82] AthenNM. Ch. Waldstein, The Argive Heraion II (1905) 180 Taf. 63. Weinberg, Hesp 23, 1954, 109–37 Taf. 25–7. L. H. Anderson, Relief Pithoi from the Archaic Period of Greek Art (Diss. 1975 ersch. 1979) LXXXIII–XCII; 78–88. Kallipolitis, RA 1968, 25–34 Abb. 1–3. A. Mallwitz, W. Schiering, OF V (1964) 163 Taf. 62–3. S. 211 A. 45.

[83] AthenNM. Kar. 3482–3681. Kerkyra 1847–1859. Lechat, BCH 15, 1891, 1–112 Taf. 1–8. Preka-Alexandre, Delt 32, 1977 Mel 123–55 Taf. 57–66. Dontas, Guide 56 Taf. 21. MüllerLuM. 270 Nr. 168. MantesPEI. 32 Taf. 4. LIMC II 665; 667; 670 Nr. 576–7; 597–600; 610–3; 641–3 m. Abb.

[84] Payne (1940) 126–30 Taf. 38. H.-V. ...

1977, 380–9 Taf. 99–104. Pemberton, Hesp 50, 1981, 101–11.

[86] Rostoker, Gebhard, Hesp 49, 1980, 347–63 Taf. 102–8.

[87] Davidson, Corinth XII, 65 Nr. 495–502 Taf. 47–8. BCH 87, 1963, 726 Abb. 12. Hesp 34, 1965, 18 Taf. 9b. Hesp 37, 1968, 326 Taf. 98a. Hesp 45, 1976, 217 Taf. 56a–f.

[88] AthenNM. Payne (1940) 104; 126–40 Taf. 34–5; 38–44.

[89] Korinth. Broneer, Hesp 24, 1955, 136 Taf. 55. Ders., Hesp 28, 1959, 327 Taf. 67–69a. Ders., Hesp 31, 1962, 19 Taf. 8d. Ders., AlBildK XXVIII 231.

[90] RE XXI 1833 (9). Tatian ad Gr. p. 35, 18–21. SQ 339. S. 426 A. 99. EAA VI 301.

[91] RE Suppl. III 346; IV 1276 Nr. 38a. EAA ...

Noch vor den monumentalen Kouroi setzt im zweiten Viertel des 6. Jh. in Korinth die Reihe der Jünglingsfiguren aus Bronze ein. Zwei Kouroi[92] und ein bärtiger Mann mit kurzem Schultermantel[93] aus Isthmia sind untersetzt gebaut. Die Binnenmodellierung ist auf die Angabe der Leisten- und Brustmuskeln beschränkt. In die fülligen Gesichter sind die scharf umrissenen Augen und der Mund tief eingesenkt. Ein Bronzekouros der Zeit um 540 aus Olympia stimmt im Bau des schlanken, schmalhüftigen Körpers und im Schnitt des Gesichtes mit der Grabstatue von Tenea (Taf. 14,2; 15,1) überein.[94] Ein Kouros mit etwas gedrungeneren Proportionen und schärfer ausgeprägten Gesichtszügen schließt sich an.[95] In den halbkreisförmigen Thoraxbogen sind die Bauchmuskeln eingraviert. Der Zeus von Dodona steht nach Art der Kouroi in Schrittstellung, der erhobene rechte Arm schwingt ein Blitzbündel mit volutenförmiger Aufrollung, die vorgestreckte linke Hand hält ein zweites beiderseits keilförmig zugespitztes Blitzbündel.[96] Entsprechend der ausgreifenden Aktion der Arme ist der Oberkörper etwas gegen die Körperachse verschoben, der Kopf leicht nach links gedreht. Der Körper ist athletisch durchgebildet. An die Stelle des graphisch-linearen Inskriptionssystems des Rumpfes tritt jetzt eine plastisch modellierende Gliederung. Unter dem breiten Rippenbogen drängt das Integument zwischen den angespannten, flach ausgekehlten Bauchmuskeln vor. Das Gesicht wird von einem üppigen, unten spitz zulaufenden Bart gerahmt. Die linsenförmigen Augen liegen in tiefen Höhlen. Über den vorragenden Wangenknochen wird die Haut stark angespannt. Nach der artikulierten Binnenmodellierung des Körpers ist der Zeus von Dodona in die Zeit um 520 zu datieren. Nächstverwandt sind ein Kouros[97] und ein nackter Krieger aus Olympia.[98] In die gleiche Zeit gehört der pferdefüßige Silen von Dodona, der mit angehobenem linken Bein und hochgestrecktem linken Arm ausgelassen tanzt.[99] Unter dem Thoraxbogen wölbt sich der Bauch prall vor. An dem menschlich gebildeten Kopf deuten die Pferdeohren, die maskenhaft breite Gesichtsanlage, die wulstigen Brauenbögen und die Knollennase die animalischen Züge des tierisch-menschlichen Mischwesens an. Die in ausgeschnittenem Hochrelief gearbeitete Gruppe des Herakles und Eurystheus in Delphi bildete

[92] Korinth IM 2089; 2360. Broneer, Hesp 28, 1959, 327 Nr. 2–3 Taf. 67b–d. WallensteinKP. 66; 145 VI/B 23 Taf. 19,3. Kouleimane-Bokotopoulou 8; 141; 187 Taf. 37b.

[93] Korinth IM 2356. Broneer a. O. 327 Nr. 4 Taf. 67e.

[94] Boston. Cat. Br. Nr. 27. WallensteinKP. 82; 156 VII/B 28 Taf. 26,4. RichterK. Nr. 76.

[95] WienKMA. Kat. Br. Nr. 145. Himmelmann-Wildschütz 124–37 Abb. 1–5. Leon, AM 83, 1968, 177; 184 Taf. 62. WallensteinKP. 72; 146 VI/B 29. Kouleimane-Bokotopoulou 7; 16; 143 Taf. 37a. RichterK. 154 Nr. 76a. LIMC II 194 Nr. 42 Taf. 186.

[96] MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 6. Kopcke, MJb 3. Ser. [illegible]

sche, JdI 94, 1979, 95 Abb. 24. Kouleimane-Bokotopoulou 158. Walter-Karydi 20; 32–8 Nr. 36 Abb. 33. N. Degrassi, Lo Zeus Stilita di Ugento (1981) 47 Taf. 33a–c.

[97] New YorkMetrM. 1972.118.101. RichterK. Nr. 158. D. v. Bothmer, Ancient Art from New York Priv. Coll. (1961) Nr. 133. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 25 Nr. 13 m. Abb.

[98] Genf Slg. Ortiz. SchefoldMGK. 176 Nr. 173 m. Abb. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 38. HDGA Nr. 134 m. Abb.

[99] AthenNM. Kar. 22. WallensteinKP. 76; 156 VII/B 27. Kunze, Olympiabericht VIII (1967) 246–9 Abb. 94. Kouleimane-Bokotopoulou 17; 155 Taf. 51a–b. Walter-Karydi 20;

wohl den Schmuck einer Holztruhe.[100] Ein Kouros des mittleren 6. Jh. aus Korkyra ist eine unbeholfene Arbeit eines lokalen Bildhauers der Kolonie.[101]

Zu den nackten Jünglingen gesellen sich bekleidete Götter und Musiker hinzu. Eine meisterhafte korinthische Arbeit der Zeit um 530 ist der ausschreitende Hermes von Sparta (Taf. 14,4).[102] Der Götterbote und Hirtengott ist mit einem kurzen Chiton, Petasos und Flügelschuhen bekleidet, trägt auf dem linken Arm einen Widder und hielt das Kerykeion in der vorgestreckten rechten Hand. Der hochaufragende Körper ist kräftig gebaut. Unter dem mit Ausnahme eines Faltenbündels zwischen den Beinen glatt am Körper anliegenden Chiton treten die mächtigen Brustmuskeln hervor. Die Gürtung betont die schlanke Taille. Der schmale Kopf lädt tief aus. Die Wangen sind nur mäßig gerundet. Die linsenförmigen Augen werden von breiten Lidern gerahmt, die Brauenbögen sind gratig abgesetzt. Die Nase ist schmal, der kleine Mund feingeschwungen. Sehr präzise und abwechslungsreich sind die Details herausgearbeitet. Das Haar ist über der Stirn in Buckellocken aufgerollt, je zwei Doppelsträhnen fallen nach vorn auf die Brust. Das lange Nackenhaar rieselt in fein geschlängelten, abgetreppten Strähnen auf den Rücken herab. Dagegen ist der Bart des Gottes in Perllocken gelegt. Etwas älter als der Hirtengott ist der sitzende Zeus aus dem arkadischen Lykaion, der über dem fein gerippten Chiton einen schweren Mantel trägt.[103] Der stehende Zeus von Olympia stützte sich mit dem rechten Arm auf ein langes Szepter, die vorgestreckte Hand hielt das Blitzbündel (Taf. 14,5).[104] Der Gott ist in ein schräg um die linke Schulter geschlungenes Himation gehüllt, das nur sparsam durch flach eingeritzte, diagonale Ziehfalten gegliedert ist. In dem kompakten Gesicht sind Brauen und Nase fest miteinander verspannt, Augen und Mund sind großzügig geschnitten. Das durch ein Perlband zusammengehaltene Haar fällt in weichen Wellen auf den Rücken. Das hoheitsvolle, ganz in sich versammelte Zeusbild aus dem Ende des 6. Jh., das unter den Kleinbronzen als Typus singulär ist, vermittelt eine ausgezeichnete Vorstellung von den verlorenen Kolossalstatuen des Göttervaters in der Altis. Zwei ausschreitende Auleten aus Dodona[105] und Delphi[106] führen mit hoch erhobenen Armen die Doppelflöten zum Mund. Ein um den Kopf geschlungenes Lederband, die Phorbeia, verhindert das Aufblähen der Wangen. Am linken Arm hängt die Flötentasche. Der Aulet von Dodona stellt sich neben den sitzenden Zeus vom Lykaion, der delphische Aulet führt

[100] Inv. 1871; 6792. Amandry, BCH 66/67, 1942/43, 150–6 Abb. 1–3 Taf. 8. RolleyB. Nr. 188.

[101] München Privatbes. U. Jantzen, JdI EH. 13, 1937, 71 Nr. 20 Taf. 38,156–8. BuschorFrJ. 85 Abb. 93–4.

[102] Boston. Cat. Br. Nr. 23. Kunze, 109. BWPr (1953) 9 Abb. 3–4. FuchsSG. 42 Abb. 27–8. Degrassi a. O. 64; 73; 82 Taf. 41a–b. S. 222 A. 65.

[103] AthenNM. 13209. WallensteinKP. 75; 154 VII/B [illegible]

1904. 185–92 Abb. 12–4. RolleyB. Nr. 48. Kouleimane-Bokotopoulou 158 Taf. 38c. S. 230 A. 25.

[104] AthenNM. 6163. WallensteinKP. 91; 164 VIII 22 Taf. 31,3–4. RolleyB. Nr. 50. HermannO. 118 Taf. 39a. Kouleimane-Bokotopoulou 143 Taf. 39c.

[105] AthenNM. Kar. 25. M. Wegner, Musikgesch. in Bildern II 4 (1959) 30 Abb. 7–8. C. Rolley, FdD V (1969) 130 Abb. 43–5.

[106] Rolley, a. O. Nr. 183.

nach den Zickzackfalten am Saum des Himation über den stehenden Zeus von Olympia (Taf. 14,5) hinaus. Ein Zecher aus Dodona liegt entspannt auf einer Kline und stützt den linken Arm mit der Trinkschale auf ein Kissen.[107] Der lässig um die Hüften geschlungene Mantel läßt den in die Frontalansicht gedrehten Oberkörper frei. Der Gegensatz zwischen dem mit großen Linien gezeichneten Körper und dem präzise durchmodellierten Kopf findet sich ganz entsprechend bei dem tanzenden Silen von Dodona wieder und legt die Entstehung der beiden Bronzen in der gleichen korinthischen Werkstatt nahe.

Die weiblichen korinthischen Bronzefiguren stammen fast ausnahmslos von Geräten. Das Gestänge der Stabdreifüße war mit eilenden Niken und Gorgonen geschmückt. Eine mit einem kurzen Chiton bekleidete Nike aus dem Beginn des 6. Jh. eilt im Knielaufschema dahin, die Arme greifen weit aus, aus den Schultern wachsen kurze Sichelflügel hervor.[108] Der Körper ist hager, die Bewegungen sind noch eckig. Der Kopf der Flügelgöttin ist dem des Kultbildes der Hera in Olympia (Taf. 15,7) nächstverwandt. Im Typus übereinstimmend, aber flüssiger in den Bewegungen sind die um eine Generation jüngeren Niken[109] und Gorgonen.[110] Als Stütze eines Thymiaterion der Zeit um 550 diente eine Frau, die ein Trankopfer darbringt.[111] Sie ist mit einem glatt anliegenden, reich gemusterten Ärmelchiton bekleidet, der durch einen breiten Gürtel zusammengehalten wird. Das volle Gesicht ist gleichmäßig gerundet. Die schmalen, linsenförmigen Augen werden von scharfgratigen Brauenbögen gerahmt. Korinth ist im 6. Jh. nach Sparta (S. 225) das zweite bedeutende Herstellungszentrum von Spiegeln mit figürlichen Griffen auf der Peloponnes. Auf den frühen Spiegelgriffen aus getriebenem Blech sind Tiere und Frauen eingeritzt.[112] In ausgeschnittenem Bronzerelief gearbeitet ist eine Frau ganz ähnlich der Thymiaterionträgerin.[113] Im späten 6. Jh. übernehmen die korinthischen Bronzegießer von Sparta den Standspiegel mit rundplastischen Stützen (Taf. 18,9). Im Gegensatz zu den nackten lakonischen Mädchen sind die korinthischen Frauen mit Chiton und Schrägmantel bekleidet (Taf. 14,6).[114] Die Beine sind in Schrittstellung auseinander-

[107] LondonBrM. 1954.10–18–1. WallensteinKP. 75; 156 VII/B 25 Taf. 22,1–2. Kouleimane-Bokotopoulou 143; 155 Taf. 38d. PKG I Taf. 42c. Walter-Karydi 20; 30 Nr. 20. DentzerMBC. 216 B 11.

[108] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 495. C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 141 Nr. 107 Taf. 2. WallensteinKP. 56; 128 IV/C 2.

[109] AthenNM. 16148. Payne (1940) 134 Taf. 42,3–4. Korinth IM 2480–2481. Broneer a. O. 327 Nr. 5–6 Taf. 68a–b. WallensteinKP. 72; 146 VI/B 31. Isler-Kerényi a. O. 141 Nr. 109.

[110] AthenNM. 16149–16150. WallensteinKP. 83; 156 VII/24,30–1 Taf. 25,3–4.

[111] Louvre. Cat. Br. Nr. 140. TEL III 78 A–B. WallensteinKP. A. 410 Nr. 2. Kouleimane-Bokotopoulou 7; 31; 33; 99; 160 Taf. 39d. RichterKo. Nr. 177. RolleyB. Nr. 70. Weber, AA 1983, 195 Abb. 9. HDGA Nr. 180 m. Abb.

[112] P. Oberländer, Griech. Handspiegel (Diss. 1967) 8–20.

[113] Louvre. Cat. Br. Nr. 1684. TEL III 77 D. WallensteinKP. 51; 127 IV/B 16. RichterKo. Nr. 29. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 74. Oberländer a. O. 54 Nr. 70.

[114] AthenNM. 11691 (v. Korinth, hier Taf. 14,6). Schefold, Antike 16, 1940, 30 Abb. 9; 25–6. – AthenNM. 16146 (v. Perachora). Payne (1940) 105 Taf. 34,3–5. – BerlinCh. Misc. 8159 (v. Tenea). – LondonBrM. Cat. Br. Nr. 241 Taf. 4. – Manchester III C 84. – Olympia B 3525. Gauer, FaO 117 Taf. 79,1. – Tirana. Rev. Albania 3, 1928, 31–8 Abb. 29–30. ReinachRS. VI

gesetzt. Die vorgestreckte rechte Hand hält einen Vogel, die gesenkte linke rafft das Gewand zur Seite. Auf den Schultern hocken Sphingen oder Eroten schweben um die Köpfe. Der dünne Chiton ist am Oberkörper feingerippt, spannt sich unten eng um die Beine. Die Einsenkung zwischen den Beinen wird im frühen 5. Jh. durch eine Steilfalte betont. Die Säume des schweren Schrägmantels sind fein abgetreppt. Das eng am Körper anliegende, insgesamt nur sparsam durch wenig in die Tiefe gehende Falten gegliederte Gewand betont den schlanken Wuchs der Koren. Die Gesichter sind kompakt gebaut. Im späten 6. Jh. sind Augen, Nase und Mund großzügig geschnitten, im frühen 5. Jh. wirken die Gesichtszüge zierlich und etwas kleinteilig. Die Reihe der korinthischen Standspiegel setzt sich nahtlos bis in die frühklassische Zeit fort. Mit den Spiegelstützen sind zwei frei stehende Koren des frühen 5. Jh. geschwisterlich verwandt.[115] Während des gesamten 6. Jh. wurden von den korinthischen Gießereibetrieben zahlreiche bauchige Schnabelkannen hergestellt, deren Griffe an der Gefäßmündung mit weiblichen Kopfprotomen geschmückt sind, an denen sich die Entwicklung des archaisch-korinthischen Frauenbildes lückenlos verfolgen läßt.[116]

Wie die Frauen sind auch die korinthischen Bronzetiere in der Regel Gerätfiguren. Als Gegenstücke sind zwischen 540–530 zwei Reiter aus Dodona geschaffen, die nach der ausgeprägten weiblichen Brust und dem kurzen, lederartigen Chiton wohl als Amazonen und nicht als die Dioskuren zu deuten sind.[117] In Übereinstimmung mit den korinthischen Vasenbildern sind die massigen Pferde gedrungen gebaut, die Beine auffallend kurz. Die Mähnen sind zu Perllocken geflochten. Charakteristisch korinthisch sind die würfelförmigen Köpfe der Amazonen mit den scharf geschnittenen Gesichtszügen. Aus der gleichen Werkstatt stammt ein Teller mit Pferdekopfprotomen von der Athener Akropolis.[118] Die korinthischen Pferde[119] und Pegasoi[120] des späten 6. Jh. sind schlanker gebaut, die Proportionen gestreckter, die Köpfe[121] sind kantiger geschnitten, an den hochgeschwungenen Hälsen fällt die Mähne in abgetreppten Strähnen herab. Um die beiden Grablöwen von Loutraki gruppieren sich liegende Löwen von Bronzekesseln,[122] aufrecht hockende Löwen von Stabdreifüßen[123] und Gerätappliken mit antithetischen Löwen aus Makedo-

VII/B 29; VII/C 7; VIII 19. CongdonCMAG. 64–8 Nr. 9; 13; 16; 18; 20 Taf. 6; 9; 11; 15; 18.

[115] Louvre. Cat. Br. Nr. 141. WienKMA. Kat. Br. Nr. 63. RichterKo. Nr. 200.

[116] Kouleimane-Bokotopoulou 1–147 Taf. 1–36.

[117] AthenNM. 6547; Kat. 27. Louvre. Cat. Br. Nr. 148. Karousou: Theoria (Festschr. W.-H. Schuchhardt 1960) 231–50 Abb. 1–7. BCH 84, 1960, 618 Taf. 12. WallensteinKP. 67; 145 VI/B 25–6. Kouleimane-Bokotopoulou 145; 155; 164 Taf. 52a–b. ThomasASSS. 65. Walter-Karydi 20 Nr. 9–10 Abb. 18; 21.

[118] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 147. Jantzen, AM 63/64, 1938/39, 142; 155 Nr. 3 Taf. 37,3. S. 307 A. 74.

[119] Mariemont. Cat. 86 G 55. Walter-Karydi 22 Abb. 23.

[120] AthenNM. Kat. 71. Louvre. Cat. Br. Nr. 149. Walter-Karydi 20; 27 Nr. 13–4.

[121] Korinth IM 2302–2303. Broneer, Hesp 28, 1959, 328 Nr. 13–4 Taf. 69a.

[122] AthenNM. 16153–16154 (v. Perachora). Payne (1940) 136. LondonBrM. 1913.11–13–6. Payne (1940) 136 Taf. 43,8–9. GabelmannLöwenb. 115 Nr. 61a–c Taf. 9,1.

[123] AthenNM. 6138. A. Furtwängler, Olympia IV (1890) Nr. 969 Taf. 57. Frankfurt. Kat. II Nr. 8.

nien.[124] Entwickelter in den Körperformen sind zwei Löwinnen des späten 6. Jh. aus Olympia[125] und Korkyra,[126] an die sich die Chimaira von Orchomenos anschließt.[127] In die gleiche Zeit gehören die beiden hohl gegossenen Löwenkopfwasserspeier vom Brunnenhaus der heiligen Quelle in Korinth.[128] Ein Gerätlöwe aus Perachora ist samischer Import.[129] Als Schmuck der korinthischen Kessel besonders beliebt sind liegende und schreitende Ziegenböcke.[130] Eine hockende Sphinx aus Perachora schließt an die Grabsphingen des mittleren 6. Jh. an.[131] Die auf rechteckigen Basen stehenden Rinder waren als Einzelvotive in den Heiligtümern aufgestellt.[132] Eine lebensgroße Taube aus Perachora ist in Hohlgußtechnik hergestellt.[133]

Korinth ist das dominierende Herstellungszentrum der reich mit figürlichen Reliefs geschmückten Schildbänder (S. 236).[134] Ganz übereinstimmend gebildet sind ein spätdädalisches Beschlagblech mit Gorgo, Löwe und Sirene sowie eine in Ausschnittechnik gearbeitete Sphinx aus Olympia.[135] Die getriebenen korinthischen Goldbleche der dädalischen Epoche sind nach den metopenartig aneinandergereihten, durch Schmuckbänder abgegrenzten Bildfeldern, Themenwahl und Figurenanordnung Vorläufer der Schildbandreliefs.[136]

Von den Elfenbeinarbeiten aus dem Heraion von Perachora sind die Siegel mit Tieren und Mischwesen in korinthischen Werkstätten gearbeitet.[137] Unverkennbar korinthisch ist auch eine liegende Sphinx der Zeit um 620 mit kantigem Langschädel und scharf profilierten Gesichtszügen.[138] Dagegen stammen die liegenden Tiere und eine stehende Frau aus Sparta.[139] Von den ostgriechischen Elfenbeinarbeiten aus dem großen Fundkomplex in Delphi sondert sich eine einheitliche Gruppe von ausgeschnittenen Elfenbeinreliefs ab, die die Boreaden, die Amazonomachie und den Auszug des Amphiaraos zeigen.[140] Die schlank gewachsenen Figuren mit den markant ge-

[124] BerlinCh. Misc. 10557. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 59. New YorkMetrM. Cat. Br. Nr. 13. S. 323 A. 3.

[125] Inv. B 3401. Gauer, FaO 122 Taf. 83,2.

[126] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 232. Payne (1931) 352 Taf. 50,2.5. GabelmannLöwenb. 123 Nr. 163.

[127] BerlinCh. Kat. Br. II Nr. 1. GabelmannLöwenb. 123 Nr. 163a. S. 230 A. 26.

[128] B. H. Hill, Corinth I,VI (1964) 169 Abb. 95–6; 102–6. GabelmannLöwenb. 123 Nr. 161a–b.

[129] S. 366 A. 144.

[130] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 181; 185. Korinth IM 2301. Broneer a. O. 328 Nr. 10 Taf. 68d. LondonBrM. Cat. Br. Nr. 233–4. Mississippi Slg. Robinson. Robinson, AJA 59, 1955, 20 Taf. 12,4–5. MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 24–5. New York Slg. Schimmel. Cat. Nr. 21. Louvre. Cat. Br. Nr. 150. Rethymnon Slg. Triphylli. ReinachRS. II 752,2. Walter-Karydi 20; 27 Nr. 21–4.

[131] AthenNM. 16151. Payne (1940) 135 Taf. 43,1–2. WallensteinKP 71; 146 VI/B 32.

[132] AthenNM. 16156–16158. Korinth IM 311; 2091; 2359; 3227; MF 10785. Payne (1940) 136 Taf. 43,3–7. B. Schmaltz, Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (1980) 141 A. 312.

[133] AthenNM. 16173. KarusosATEM. Taf. 41. Payne (1940) 133 Taf. 40,3–41. RolleyB. Nr. 92.

[134] AthenNM. 20868–20874 (v. Perachora). Payne (1940) 143–8 Taf. 47–50.

[135] Inv. B 1646; 2202. Herrmann, Olympiabericht V (1956) 90–4 Taf. 49–50. Ders., FaO 81 Taf. 46.

[136] BerlinCh. GI 332–349. A. Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall I (1970) 22 Taf. 5–6. FittschenUBS. 166 SB 64. MüllerLuM. 249 Nr. 141. Vgl. S. 235. – Oxford G 437. Stuart Jones, JHS 16, 1896, 323–34 Abb. 1–5. DierichsBG. 84 Abb. 34.

[137] H. Payne, Perachora II (1962) 403–51 Taf. 171–90 (Stubbings). MarangouLEB. 189. DierichsBG. 72–7.

[138] AthenNM. 16519. Payne a. O. 403 A 1 Taf. 171. MarangouLEB. 191. MüllerLuM. 260 Nr. 200. J. B. Carter, Greek Ivory-Carving in the Orientalizing and Archaic Periods (Diss. 1985) 204–7 Abb. 75.

[139] AthenNM. 16522 u. a. Payne a. O. 406–10 A 6; 11–22 Taf. 172; 174. MarangouLEB. 190 Abb. 135a–b. S. 228 A. 117.

[140] Inv. 9918; 9944. Amandry, BCH 63, 1939, 103–6 Taf. 35–6. K. Schefold, Frühgriech. Sagenbilder (1964) 73 Taf. 64b. Wallen- … Maran-

schnittenen Gesichtern, deren Kleidung mit Ritzmustern geschmückt ist, geben sich als korinthische Werke des zweiten Viertels des 6. Jh. zu erkennen. Ganz übereinstimmende korinthische Elfenbeinreliefs mit der Tötung der Medusa und dem Troilos-Abenteuer wurden nach Samos exportiert.[141] Aus Holz geschnitzt ist die Gruppe zweier thronender Göttinnen aus Pitsa.[142]

Argos

LanglotzBSch. 54–79. Himmelmann-Wildschütz, JdI 80, 1965, 135. R. A. Tomlinson, Argos and the Argolid (1972) 250–6. RolleyGB. 86. Krystalle-Botse, AKGP I 65–9.

Arbeiten des Dipoinos und Skyllis in Argos und Tiryns (S. 121) weisen auf Kontakte der Argolis mit Kreta. Rege künstlerische Beziehungen bestehen zudem zu den Kykladen (S. 150). In Tiryns sind alte Xoana des Apoll und der sitzenden Hera bezeugt,[1] letztere Weihung und Werk (?) des einheimischen Peirasos.[2] Hermon von Troizen[3] hat für den Apollontempel seiner Vaterstadt die Kultstatue und die Holzbilder der Dioskuren[4] gearbeitet. Das Kultbild des Heraion von Argos schuf angeblich der Aiginet Smilis.[5] Die Metopen des Athena-Tempels in Mykene sind von einer korinthischen Werkstatt ausgeführt worden (S. 192 Taf. 15,6).

Die Standbilder des Kleobis und Biton in Delphi sind von dem argivischen Bildhauer [Poly]medes aus importiertem Inselmarmor gearbeitet (Taf. 16,1).[6] Als statuarischer Typus ist das Kourosbild gewählt, das der Bildhauer wie das Material von den Kykladen übernommen hat. Die Zwillinge stehen mit vorgesetztem linken Bein auf quaderförmigen Plinthen, die später in eine gemeinsame Basis eingelassen waren. Die Füße sind mit hohen Schuhen, den Endromides, bekleidet. Das leicht vorgewölbte, dreiecksförmige Becken hebt sich in der gratigen Leiste klar von den

gouLEB. 191. K. Neuser, Anemoi (1982) 99 Bo 6; 107 Abb. 21. LIMC I 613 Nr. 411; 695 Nr. 16 Taf. 491; 557. M. Vojatzi, Frühe Argonautenbilder (1982) 114 Nr. 40 Taf. 5,1. Carter a. O. 163–73 Abb. 59–64. Zu den ostgriech. Arbeiten vgl. S. 394 A. 27.

[141] S. 373 A. 192.

[142] BCH 91, 1967, 644 Abb. 7.

[1] Paus. VIII 46,3.

[2] Unterlebensgroß, aus Birnbaumholz. RE XIX 104 (1). ALBildK XXVI 351. EAA VI 4. SQ 143–6. Paus. II 17,5. Plut. b. Euseb. Praep. ev. III 8. Demetrios b. Clem. Al. Protr. IV 47 (irrtümlich Argos genannt).

[3] RE VIII 894 (11). ALBildK XVI 513. EAA IV 14 (2). Paus. II 31,6.

[4] Imhoof-GardnerNCP. 48 Taf. M7. LacroixRSMG. 220 Taf. 18,5.

[5] S. 309 A. 4.

[6] Inv. 467; 1524. RE XXI 1764 (9). ALBildK XXVII 231. EAA VI 300. Herod. I 31. M. Th. Homolle, FdD IV 1 (1909) 5–18 Taf. 1–2. KiB 198,1–2. v. Premerstein, ÖJh 13, 1910, 41–9. F. Poulsen, Delphi (1920) 90–6. Daux, BCH 61, 1937, 61–6. Heidenreich: Corolla L. Curtius (1937) 67–71 Taf. 11. RE Suppl. V 122 Nr. 205a. MarcadeRSSG. I 115 Taf. 24. P. de la Coste-Messelière, Delphes (1957) Taf. 34–7. Kaschnitz-Weinberg: Studies D. M. Robinson I (1951) 525–31 Taf. 41. Brommer, Gymnasium 59, 1952, 115 Taf. 5,1. Drerup, MWP (1970) 1–6 Taf. 1–3. Schweitzer in: W. Kraiker (Hrsg.), Arch. Plastik der Griechen (1976) 148 Taf. 25. Vatin, BCH Suppl. 4, 1977, 13–22. Ders., BCH 106, 1982, 509–25 Abb. 1–9 (Ergänzung d. Inschr. mit den Namen der Zwillinge angezweifelt). Siebert, Ktema 3, 1978, 114. Strocka, JdI 94, 1979, 169. RichterK. Nr. 12 A/B. Felsch-EGS. 9. SchanzGSG. 9 Taf. 4. PKG I Taf. 22. LulliesGP. Taf. 18. FuchsSG. 327 Abb. 364. Frel, AAA 15, 1982, 202 Nr 3 Abb. 2–4. Kyrieleis, AKGP I 40.

kräftigen, artikuliert modellierten Beinen ab. Von den schmalen, stark kontrahierten Hüften verbreitert sich der Rumpf zu den weit ausladenden Schultern mit den starken Armen. Der parabelförmige Thoraxrand und die Linea Alba sind tief eingeritzt. Die Brustmuskeln ziehen sich in der Mitte hoch nach oben. Schlüsselbeine und Halsnicker treten unter der Haut hervor. Der Rücken ist nur durch die flache Einsenkung der Wirbelsäule gegliedert. Die breitflächigen Gesichter werden von den weit geöffneten, kugelig gerundeten Augen mit den scharfen Lidern beherrscht. Die Brauen wölben sich gratig vor. Das knappe Integument spannt sich über die leicht vorragenden Jochbeine. Die gerade Mundspalte ist winklig gekerbt. Die langen, fein geriefelten Perllocken fallen auf Brust und Rücken, werden hinten durch zwei Bänder zusammengehalten, das Stirnhaar ist in Spiralen aufgerollt. Die gratigen Brauenbögen, die fein geriefelten, wie ziseliert wirkenden Haarsträhnen, die Ritzung der Lider, Thorax und Pubes und schließlich die quaderförmigen Plinthen, die bei allen anderen Marmorkouroi nicht vorkommen, sind charakteristisch für einen mit Erzguß vertrauten Bildhauer. Die beiden argivischen Jünglinge strahlen mit den mächtigen Schultern, Armen und Beinen, zwischen denen der Rumpf schmächtig wirkt, eine urtümliche Kraft aus. Die Körpergliederung wird an der gratigen Leistenlinie, der starken Einziehung in den Hüften und den scharf nach unten abgesetzten Brustmuskeln deutlich hervorgehoben. Der Gesichtsausdruck ist gespannt, der Blick der Augen wirkt sehr intensiv. Die Standbilder des Kleobis und Biton sind am Anfang des 6. Jh. entstanden. In der Haartracht und in der Gestaltung der Augen hat sich noch dädalisches Formgut gehalten.

Von einem überlebensgroßen Marmorkouros aus Epidauros sind die athletischen Oberschenkel und der kompakte Kopf (Taf. 16,3) erhalten.[7] In dem ovalen Gesicht spannt sich das Integument über den Wangenbeinen und biegt dann in weicher Rundung zum Kinn um. Die großen, linsenförmigen Augen mit den gewölbten Augäpfeln sind leicht schräg gestellt, das Unterlid ist dünn, das obere dagegen breit. Die vollen Lippen sind halbkreisförmig zum Lächeln verzogen. Das Haar ist über der Stirn in Spiralen aufgerollt, im Nacken in Perllocken gelegt, war auf dem nur rauh gepickten Schädel ursprünglich bemalt. Der Kouros von Epidauros ist das Werk eines argivischen Bildhauers aus der Mitte des 6. Jh., der sich in Details wie der Haargliederung und der unterschiedlichen Form der Augenlider mit gleichzeitigen naxischen Kouroi[8] gut vertraut zeigt, jedoch in dem wuchtigen Körperbau und in dem empfindsam von innen nach außen durchmodellierten Gesicht mit dem wachen Blick der Augen ein eigentümlich lokales Jünglingsbild geschaffen hat, das sich in die Nachfolge der delphischen Zwillinge (Taf. 16,1) stellt. Weitere Marmorkouroi waren in Ligourio[9] und Asine[10] aufgestellt. Ein Kouros aus dem argivischen

[7] AthenNM. 63. Epidauros 305. RichterK. Nr. 91. Schefold, Antike 16, 1940, 27 Abb. 18. Eckstein, StädelJb N. F. 1, 1967, 26 Abb. 5–8. Lamprinoudakis: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 473–86 Abb. 1 Taf. …

[8] Vgl. S. 154 A. 33; S. 177 A. 6.

[9] Epidauros 172. Lamprinoudakis a. O. 483–6 Taf. 220–2.

[10] Nauplion. Renaudin, BCH 45, 1921, 304 …

Heraion ist aus lokalem Kalkstein.[11] Dort sind auch Reste von spätarchaischen, mit Chiton und Schrägmantel bekleideten Marmorkoren gefunden.[12] Eine breitflächige Kalksteinstele aus Argos mit den Beinen eines Jünglings in Schrittstellung ist eine handwerklich geringe Arbeit.[13]

Wie in geometrischer Zeit (S. 44) sind auch im 7. Jh. die argivischen Erzgießereibetriebe auf der Peloponnes führend. Im 6. Jh. ragt die argivische Bronzeplastik nicht sonderlich hervor. Am Ende der archaischen Epoche gewinnt Argos nach der Übernahme des Hohlgußverfahrens für die Herstellung monumentaler Bronzestatuen von Samos (S. 15) seine Stellung als dominierendes Erzgießereizentrum der Peloponnes zurück. Das künstlerische Schaffen der seit dem späten 6. Jh. im Rampenlicht stehenden argivischen Erzgießerschule wird aber erst in ihrer Blütezeit im Strengen Stil greifbar.

Während unter den Bronzen aus Argos selbst kaum prominente Exemplare zu verzeichnen sind,[14] läßt sich die Entwicklung der archaisch-argivischen Erzplastik am besten an den Werken der in Olympia niedergelassenen Gießereibetriebe der Stadt verfolgen. Die Produktion der argivischen Dreifußkessel mit menschlichen Aufsatzfiguren setzt sich von der geometrischen Epoche kontinuierlich bis in das frühe 7. Jh. fort. Ein Lanzenschwinger von einem Dreifuß aus Olympia schließt im Körperbau mit den mächtigen, stark überlängten Beinen und dem kurzen, dreieckförmigen Oberkörper, zwischen denen der breite, eng geschnürte Gürtel eine gliedernde Zäsur setzt, noch unmittelbar an die Krieger der geometrischen Gratbeindreifüße (Taf. 4,3–4) an.[15] Während sich aber die geometrischen Bronzegießer bei der Binnengliederung des Körpers bewußt zurückhalten und sich auf die unbedingt notwendigen Angaben der Brustmuskeln und des eingesenkten Rückgrates beschränken, zeigt sich bei dem subgeometrischen Lanzenschwinger schon ein neues Verständnis für die Struktur des menschlichen Körpers. Becken und Schenkel werden durch die tief einschneidende Leistenlinie gegeneinander abgegrenzt. Der leicht vorragende Rippenbogen schließt das Bauchdreieck ein. Zwischen den Schultern treten die Schlüsselbeine hervor. Rippenbogen und Schlüsselbeine bilden das feste, vom Knochenbau bestimmte Gerüst des Oberkörpers. Mit der übersichtlich angelegten, von innen erfaßten Körpergliederung bilden die stattlichen argivischen Bronzejünglinge des frühen 7. Jh. eine wesentliche Grundlage für die Entstehung des monumentalen Kourosbildes in der dädalischen Epoche (S. 91).

Im frühen 7. Jh. werden von den argivischen Bronzewerkstätten neben den Ringhenkelfiguren weiterhin Pferdevotive für das heimische Heraion[16] und Olym-

[11] AthenNM. 4021. Eichler, ÖJh 19/20, 1919, 144 Nr. 1 Abb. 82.

[12] AthenNM. 3980a–d. Ch. Waldstein, The Argive Heraion I (1902) 140 Nr. 1–2 Abb. 71. Eichler a. O. 145–8 Nr. 2 Abb. 83–5. Blegen, AJA 43, 1939, 435 Abb. 21.

[13] Panachristodoulou, Delt … 1960 Chron …

[14] AthenNM. Ch. Waldstein, The Argive Heraion II (1905) 191–287 bes. Nr. 1–7; 18; 21; 23–6; 29–34; 50; 946; 2034 Taf. 70–137.

[15] Inv. B 1675. Kunze, Olympiabericht IV (1944) 119 Taf. 40–1. Fellmann, JdI 93, 1978, 3 Abb. 3. Vgl. S. 49 A. 160–5; 172.

[16] AthenNM. 13944. Waldstein a. O. 200 …

pia[17] hergestellt. In dem Streben nach monumentaler Form steigern die Bronzegießer die Dimensionen der Votive bis zu einer Höhe von einem halben Meter und stoßen damit in den Grenzbereich der Massivgußtechnik vor. Im Gegensatz zu dem abstrakten, formelhaft erstarrten argivisch-spätgeometrischen Pferdetypus mit dem zylinderförmigen, vom Hals isolierten Kopf (S. 46) werden die Gestaltungsprinzipien der Vierbeiner nun denen der Menschen angeglichen. Subgeometrisch ist die gleichmäßige Überlängung der Proportionen. In Anknüpfung an die argivischen Pferde des ausgehenden 8. Jh. nimmt das Körpervolumen stark zu, die Formen runden sich. Der sich nach vorn verbreiternde Rumpf wird fest mit dem Bug verspannt. An den kräftigen Beinen zeichnen sich die Gelenke ab. Die geritzte Mähne wird vom geschwungenen Hals abgehoben. Völlig neu ist die natürliche Kopfform mit dem weichen, runden Maul, den breiten, fest in den Hals eingebundenen Kiefern und den großen, vorgewölbten Augen.

Die bedeutendste Leistung der argivischen Bronzegießer im 7. Jh. ist die Schöpfung des monumentalen Greifenkessels, des „Krater Argolikos" (S. 234). Während die landschaftliche Zuweisung der stereotypen Greifenprotomen in Olympia große Schwierigkeiten bereitet, gibt sich eine Gruppe von Sirenenattaschen des frühen 7. Jh., die an die spätgeometrischen Ringhenkelfiguren der Gratbeindreifüße (Taf. 4,3–4) anschließt, als argivische Arbeiten zu erkennen.[18] Geometrisches Erbe ist die leichte Wendung der Gesichtsfläche nach oben. Das volle Gesicht ist klar gegliedert. Brauen und die breite Nase sind fest verbunden. Der Mund ist großzügig geschnitten. Intensiv wirkt der Blick der vorquellenden Augen mit den eingeritzten Augäpfeln. Die üppige Haarmasse steht wie eine Perücke weit vom Kopf ab. Bei den traditionellen Dreifußkesseln mit fest montierten Beinen tritt in der dädalischen Epoche ein wichtiger technischer Wandel ein. Die Dreifußbeine werden nicht mehr massiv gegossen sondern weniger aufwendig aus dickem Blech getrieben. In Fortführung der Tradition der argivisch-geometrischen Dreifüße (Taf. 5,8) werden die Dreifußbeine nun mit einer Folge von metopenartig aneinandergereihten, figürlichen Reliefs geschmückt. Ein frühes Dreifußbein aus Olympia zeigt Tiere und einen Greifenkessel,[19] bei den späteren Dreifußbeinen aus dem Heraion[20] und Olympia[21] sind thematisch nicht miteinander verbundene Themen des Mythos dargestellt. Die ganz flach getriebenen Figuren werden wie in der Vasenmalerei von den Umrißlinien bestimmt, die Binnenzeichnung ist auf notwendige Angaben beschränkt. Die Figuren breiten sich großflächig vor dem Reliefgrund aus, die Bewegungen sind gemessen. Charakteristisch sind die großen Köpfe mit den markant geschnittenen Gesichtsprofilen auf den schweren, wuchtigen Körpern. Im 6. Jh. sind die argivischen Gießereibetriebe in Anlehnung an korinthische Prototypen an der Herstellung der getriebenen Schildbandreliefs beteiligt (S. 236).

Das lückenhafte Kourosbild der argivischen Großplastik des 6. Jh. wird durch Jünglingsfiguren aus Bronze ausgefüllt, die wie die Marmorkouroi ausnahmslos einen gedrungenen, sehr athletischen Körper haben. Ein Kouros ist eine getreue Nachbil-

[17] Inv. B 1720; 1741; 12100. BerlinP. Kat. Br. I Nr. 137. W.-D. Heilmeyer, OF XII (1979) 161–70 Nr. 809; 819–20; 822–3 (H.: 0,45 m!) Taf. 100–1; 105–7. Ders., Herrmann, FaO 34; 125 Taf. 4,2; 85. Schilbach, AM 99, 1984, 5–15 Taf. 1,1; 2.

[18] AthenNM. 6123. Olympia B 1690. LondonBrM. 1914-11-1. H.-V. Herrmann, OF

157 Taf. 92 f. H.-V. Herrmann, OF XI (1979) 160 A. 29. DierichsBG. 80–4 K B 16.

[20] AthenNM. 15131. KarusosATEM. Taf. 47. Blegen a. O. 415–8 Abb. 6. FittschenUBS 187 SB 106. Herrmann, FaO 86. RichterKo. Nr. 30. LIMC I 270 Nr. 87.

[21] Inv. B 3600; 5800. Willemsen, Olym-

dung der delphischen Zwillingsbrüder Kleobis und Biton (Taf. 16,1) im Miniaturformat wahrscheinlich aus der Werkstatt des Polymedes.[22] Ganz ähnlich, aber derber in der Ausführung ist ein Opferträger.[23] Etwas jünger ist ein Kouros aus Epidauros mit kurzem Rumpf, mächtigen Brustmuskeln und großem, runden Kopf.[24] Die Stufe des Marmorkouros aus Epidauros in der Mitte des 6. Jh. vertreten ein Opferträger[25], an den sich nur wenig später zwei Kouroi und ein Reiter anschließen, deren langes Nackenhaar im Rücken zusammengebunden ist[26]. Eine meisterhafte argivische Bronzearbeit der Zeit von 530–520 ist der weit ausschreitende Herakles von Mantineia, der mit dem erhobenen rechten Arm die Keule schwingt und in der vorgestreckten linken Hand den verlorenen Bogen hielt (Taf. 16,2).[27] Wie bei den im Typus übereinstimmenden Göttern Zeus Keraunios und Athena Promachos ist die drohende Angriffshaltung nicht gegen einen unmittelbaren Gegner gerichtet sondern dokumentiert allein die Macht des Heros. Der untersetzte Köper ist wie bei einem Schwerathleten mit Muskeln bepackt. Das Becken bildet ein flaches Dreieck, an dem auffallend gedrungenen Rumpf tritt der weit gespannte Thoraxbogen hervor. In dem kantigen Gesicht ist die keilförmig vorspringende Mittelachse mit der kräftigen Nase betont hervorgehoben. Der Gesichtsausdruck wird von dem intensiven Blick der weit geöffneten, von scharfen Lidern gerahmten Augen beherrscht. Das lange Haar ist ganz schlicht unter einem Reif zusammengerollt. Dem Herakles nächstverwandt ist ein stämmiger Kouros.[28] In den weiteren Umkreis gehören Kouroi aus dem Heraion,[29] aus Olympia[30] und von der Athener Akropolis[31] sowie ein Diskoswerfer.[32] Ein Kourosbein aus Epidauros steckt noch im Bleiverguß.[33] Ein Olympiasieger aus Argos hat im Beginn des 5. Jh. Zeus, dem Herrn der Spiele, eine Gruppe von ursprünglich fünf Athleten geweiht, die die Disziplinen des Mehrkampfes symbolisieren.[34] Der startende Läufer neigt den Oberkörper mit den ausgestreckten Armen nach vorn, der Diskoswerfer wirft den Oberkörper mit den hoch

[22] Louvre 4510. Duval, RLouvre 24, 1974, 313–8 m. Abb. Rolley, RA 1975, 3–12 Abb. 1–3; 6–8.

[23] Leipzig M 15. W. Herrmann, Kat. d. ant. Metallarbeiten Leipzig (Diss. Maschinenschr. 1964) 63–7 Nr. 33. Ders., Festgabe Winckelmannsfeier Leipzig (1962) 1 m. Abb.

[24] BaselAM. BS 06/113. Vischer, Nuove Memorie 2, 1865, 402 Taf. 12,2. Lamprinoudakis a. O. 485 Taf. 223a–b. LIMC II 195 Nr. 45 Taf. 186.

[25] Louvre. Cat. Br. Nr. 110. Gropengießer, AA 1975, 239 Abb. 9.

[26] AthenNM. 13974 (Reiter); 14410. Nauplion 36087. Krystalle-Botse, AKGP I 65–9 Taf. 71–2.

[27] New YorkMetrM. 28.77. RichterHGC.

Stilita di Ugento (1981) 49 Taf. 34e–f. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 27 Nr. 14 m. Abb. FuchsSG. 40 Abb. 24. S. 230 A. 27.

[28] BaselAM. Slg. Käppeli. Kat. Slg. Käppeli B 3 m. Abb. SchefoldMGK 176 Nr. 175 m. Abb.

[29] AthenNM. 16357. Amandry, Hesp 21, 1952, 176–9 Taf. 45. Rolley a. O. 7 Abb. 11–3. Himmelmann-Wildschütz 135.

[30] AthenNM. 6173; 6181. A. Furtwängler, Olympia IV (1890) Nr. 49; 52 Taf. 8.

[31] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 732. Niemeyer, AntPl III (1964) 10 A. 20. S. 307 A. 66.

[32] Stockholm 714. Kat. 37 Taf. 15.

[33] Lamprinoudakis, Prakt 1978, 120 Taf. 98b.

[34] Inv. B 26; 6767. Hampe, Jantzen, Olympiabericht I (1936/37) 77–82 Taf. 23–4. HausmannTW. 55; 98;

erhobenen, zum Schwung ausholenden Armen zurück. Das rechte Bein ist bei den Athleten gerade ausgestreckt, das gewinkelte linke Bein hält den vor- bzw. zurückgeneigten Rumpf im Gleichgewicht. Die Aktionen entfalten sich noch ganz in der reinen Seitenansicht. Charakteristisch für das spätarchaisch-argivische Jünglingsbild sind der schwere, gedrungene Körperbau und die keilförmigen Gesichter mit den großen Augen. Aus derselben Werkstatt stammt ein weiterer Läufer.[35] Ein Kouros mit argivischer Weihinschrift ist Import aus Samos.[36]

In das zweite Viertel des 6. Jh. gehören ein von einem Mädchen gestützter Standspiegel und eine Frau mit einem Granatapfel in der vorgestreckten linken Hand.[37] Beide tragen glatt anliegende Ärmelchitone, die sich eng um die Beine spannen. Etwas älter ist eine weitere Opferträgerin, deren Unterkörper noch ganz kubisch gebaut ist.[38] Eine nackte Spiegelträgerin des späten 6. Jh. aus dem Heraion[39] ist eine lokale Nachbildung lakonischer Prototypen (Taf. 18,9). Wie bei den Jünglingen zeichnet sich am Rumpf der Thoraxbogen ab. In dem fülligen Gesicht sind die großen Augen, Nase und Mund mit kräftigen Zügen herausmodelliert.

Die argivischen Erzgießer haben im späten 7. Jh. und in der ersten Hälfte des 6. Jh. auch das leicht zu verarbeitende Blei als Arbeitsmaterial geschätzt, das wie die Tonfiguren in Matrizen geformt wurde. Aus einer Urmatrize stammt eine Serie von kleinen Kouroi des frühen 6. Jh., die im Typus an die Gruppe des Kleobis und Biton (Taf. 16,1) anknüpfen.[40] Die gleichzeitig entstandenen Frauen tragen einen reich mit Tierreliefs geschmückten, unten glockenförmig ausgestellten Chiton, bei den jüngeren Frauen schmiegt sich das mit Rautenmustern verzierte Gewand eng um die Beine.[41] Spätdädalisch sind Reliefs mit Potnia Theron und Götter- oder Heroenpaaren.[42] Die Begegnung eines Mannes mit einer Frau zeigt auch das Relief unter der Basis eines liegenden Elfenbeintieres aus dem Heraion.[43]

Die argivischen Terrakotten der archaischen Epoche, unter denen die sitzenden und stehenden Göttinnen dominieren, sind künstlerisch wenig homogen und technisch rückständig, da die Figuren bis weit in das 6. Jh. frei mit der Hand geformt werden.[44] Die rohe Bildung der brettartig flachen Köper wird durch überladenen Schmuck verschleiert. Erst bei den mit Matrizen gestalteten Terrakotten, die seit dem späten 7. Jh. allmählich einsetzen, runden sich die Formen und nehmen natürliches Aussehen an. Die verhaltene Binnenmodellierung der Köper ist auf die wesentlichen Faltenangaben der Gewänder beschränkt. In die flächigen Gesichter sind Augen, Nase und Mund mit klaren, großzügigen Umrißlinien eingeschrieben. Die eigentümlich spröden Gesichter wirken maskenhaft starr. In der zweiten Hälfte des 6. Jh. verhärtet sich das graphisch lineare System der Gesichtszüge. Die Reliefpithoi aus dem argivischen Heraion stammen aus korinthischen Töpferbetrieben.[45]

[35] Oxford 1966.605. Select Exhibition of Sir John and Lady Beazley's Gifts to the Ashmolean Mus. 1912–1966 (1967) Nr. 592 Taf. 77.

[36] S. 364 A. 127.

[37] Louvre 4395. E. Walter-Karydi, Alt-Ägina II 2 (1987) 61 Nr. 3 Abb. 75–7. – Argos. Vollgraff, Mnemosyne N. S. 56, 1928, 319 Taf. 8.

[38] Heidelberg F 160. Gropengießer a. O. 232–44 Abb. 1–4.

[39] AthenNM. 13975. CongdonCMAG. Nr. 123. Walter-Karydi a. O. 66 Abb. 88–90.

[40] Argos (v. Aphrodision). O. Frödin, A. W. Persson, Asine (1938) 333 Abb. 225,1. Buchholz, JdI 87, 1972, 14. Croissant, BCH 97, 1973, 476 Abb. 8. – Epidauros. Lamprinoudakis, Prakt 1975, 173 Taf. 149d. – Nemea II. 201. Miller, Hesp 47, 1978, 63 Taf. 144. AthenNM. Stath. Rolley: Coll. Stathatos III (1963) 275 Nr. 194 Taf. 40. Ders. RA ... figuren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (1980) 15 A. 65.

[41] Argos. Croissant a. O. 476 Abb. 7–8. Delt 28, 1973 Chron 154 Taf. 138b. Vollgraff a. O. 319 Taf. 8. – AthenNM. (v. Perachora). H. Payne, Perachora I (1940) 186 Taf. 85,10,17.

[42] Argos. Alexandris, BCH 88, 1964, 525–30 m. Abb. ProtonotariouDeïlaki, Delt 18, 1963 Chron 65 Taf. 82c. – AthenNM. (v. Perachora). Payne a. O. 186 Taf. 85,1–4. EAA VII 1255 Abb. 1392.

[43] AthenNM. 14049. MarangouLEB. 187 Abb. 23a–b.

[44] Argos. AthenNM. Nauplia. Waldstein a. O. 1–16; 24–54 Nr. 77–238; 241–93 Abb. 31–73; 75–92 Taf. 44–9. Frickenhaus, Tiryns I (1912) 51–93 Nr. 5–60; 141–60 Taf. 1–8. Jenkins, BSA 32, 1931/32, 23–40 Taf. 12–6. Payne a. O. 241–8 Taf. 109–11. Amandry a. O. 184–7 Taf. 48–9. Prakt 1958, 162 Taf. 128–30. Daux, ... 1973, 476 Abb. 5–6. Biers, Hesp 40, 1971, 397–423 Nr. 61–110 Taf. 91–5. HigginsGT. 50; 146. RichterKo. Nr. 48. JungTSG. 64. Geom. Tk.: S. 51 A. 175.

[45] S. 199 A. 82.

Sikyon

LanglotzBSch. 30–53. RE II A 2545. PoulsenStrSt. 115. H. G. Beyen, W. Vollgraff, Argos et Sicyone (1947) 41–95. (Arias, ArchCl 1, 1949, 93–6). Kunze, 109. BWPr (1953) 6–13. Floren, Boreas 2, 1979, 37–42 Taf. 1. A. Griffin, Sikyon (1982) 92–119. RolleyGB. 95.

Kretischen Einfluß wird man nach der Tradition vor allem in Sikyon voraussetzen, das im 6. Jh. ein wichtiges Kunstzentrum gewesen ist.[1] Butades von Sikyon wird Erfinder der Tonplastik genannt.[2] Die Xoana der Tyche Akraia und der Dioskuren gehören in die dädalische Epoche.[3]

Ein hockender Löwe aus Kalkstein, der den Kopf zur Seite wendet, wurde bald nach der Mitte des 6. Jh. auf einem Grab in Sikyon aufgestellt.[4] Sikyonisch sind die Kalksteinmetopen des „Monopteros" in Delphi (Taf. 16,5–6),[5] dessen Steine später im Fundament des jüngeren Schatzhauses von Sikyon verwendet worden sind. Unter den Darstellungen sind bekannte Mythen – Europa auf dem Stier (Taf. 16,6),[6] kalydonischer Eber, Phrixos auf dem Widder – und singuläre – die Dioskuren mit Idas und Lynkeus beim Rinderraub (Taf. 16,5),[7] die zwei Metopen einnehmende Argo mit Orpheus,[8] davor die Dioskuren zu Pferd von vorn. Die querrechteckigen Meto-

[1] Plin. 36,9. Vgl. S. 121.

[2] RE III 1079. ALBildK V 298. EAA II 156. Plin. 35,151–2 (Rel. in Korinth). Mertens-Horn, JdI 93, 1978, 30. Vgl. S. 196 A. 59.

[3] Paus. II 7,5. Sitzender Mann auf dem Markt, angebl. Zeit d. Kleisthenes (bald nach 600): Arist. Pol. 1315b, 20.

[4] Floren 37–42 Taf. 1,2–4.

[5] Th. Homolle, FdD IV 1 (1909) 18–40 Taf. 3–4. H. Pomtow, Die alte Tholos und das Schatzhaus der Sikyonier zu Delphi (1910) bes. 112–6; 170 (= Zs. f. Gesch. d. Archit. 3, 1910, 97–192). KiB 198, 4–7. P. de la Coste-Messelière, Au Musée de Delphes (1936) 17–233 Taf. 1–18. ... Ders., Delphische Studien (DanskeSelksMedd VIII 5, 1924) 44–8. RodenwaldtRel. 28 Taf. 18–9. J. Fröbet, Die Komposition der arch. und frühklass. griech. Metopenbilder (o. J.) 27–34. KählerGM. 101 Taf. 38–41. K. Schefold, Frühgriech. Sagenbilder (1964) 63; 72 Taf. 55b; 63. BookidisASAP. 183–8 M 43. Hurwit, AJA 81, 1977, 7 Abb. 6. Floren 42. RidgwayASGS. 231–6. FuchsSG. 401–4 Abb. 445; 447–8. M. Vojatzi, Frühe Argonautenbilder (1982) 108; 112 Nr. 1; 26–9 Taf. 1,1; 2; 3,1. la Genière, CRAI 1983, 158–71 Abb. 1–4.

[6] E. Zahn, Europa und der Stier (1983) 13; 105 Nr. 4.

[7] Jacobsthal, AA 1923/24, 164.

[8] M. Wegner, Musikgesch. in Bildern II 4 (1959) 58 Abb. 31. F. M. Schoeller, Darstellungen d. Orpheus in d. Antike (Diss. 1969) 12. Gropengießer, AA 1977, 608 Abb. 31. LIMC II 593 Nr. 2 Taf. 430. Salviat, Archaeonautica 4. Szeliga, AJA 90, 1984, 213–22 Abb. 1–5. ... Taf. 18.

pen sind als Hochreliefs gearbeitet. Die großformatigen Darstellungen heben sich präzis vom Reliefgrund ab. Menschen und Tiere sind kräftig gebaut, die Proportionen ausgewogen. Körper und Gewand sind mit Verständnis für das Wesentliche großflächig modelliert. Daneben zeigt sich eine ausgeprägte Vorliebe für die reiche, manchmal etwas kleinteilig wirkende Ausschmückung von Details wie Haarlocken, Tiermähnen und schmalen Borten an den Kleidersäumen. Nach den schwer fallenden Gewändern, den häufigen Frontalansichten und der gleichmäßigen Reihung der Figuren sind die Metopen noch vor der Mitte des 6. Jh. entstanden. Der knapp und genau erzählende Stil der Metopen steht offensichtlich korinthischer Bauplastik (Taf. 15,4–5) nahe. Verwandt, aber jünger ist ein Jünglingskopf aus sikyonischem Kalkstein aus Delphi[9] mit Ringellocken über der Stirn. Aus dem sikyonischen Denkmälerbestand ist dagegen ein angeblich am Ort gefundener Frauenkopf auszuschließen.[10]

Die Erzgießerschulen von Argos (S. 207) und Sikyon, die in spätarchaischer Zeit in den Vordergrund treten, arbeiteten von Anfang an zusammen. Drei Musen,[11] wohl in Sikyon,[12] waren Werke des Hageladas von Argos und der Brüder Aristokles[13] und Kanachos[14] von Sikyon. Kanachos hat den Apollon Ismenios in Theben in Zedernholz,[15] die thronende Aphrodite in Sikyon in Goldelfenbein[16] gearbeitet, auch Marmor verwendet.[17] Der Apoll Philesios in Didyma aber, sein Hauptwerk, war aus aiginetischem Erz.[18] Er war vor 494, als ihn Dareios entführte, gearbeitet; Seleukos I sandte ihn zurück.[19] Mit den Nachbildungen auf Münzen,[20] Gemmen[21] und Reliefs aus Milet[22] sind bescheidene rundplastische Wiederholungen, zwei Terrakottaköpfe,[23] eine Bronzestatuette[24] und geringe Marmorkopien,[25] zu verbinden. Die Statue war im Kourosschema mit vorgesetztem linken Bein dargestellt, die Arme wie beim Apoll des Tektaios und Angelion (S. 180) vorgestreckt. Die halb gesenkte linke Hand hielt den Bogen, auf der angehobenen rechten kauerte ein Hirsch mit umgewandtem Kopf; das Tier war beweglich. Die Stirn war von Buckellocken gerahmt, je zwei Haarsträhnen fielen nach vorn auf die Brust, ein langer Schopf reichte tief auf den Rücken. Die Gestalt des Gottes war massig, die Maße etwa lebensgroß. Der Ismenios hatte gleiche Haltung und Größe.[26]

Von Kanachos werden noch Knaben auf Rennpferden (κελητίζοντες) aus Bronze[27] genannt.

Kanachos gilt als typischer Vertreter des Archaischen, steht mit Kalon und Hegesias an der Spitze der „Härteskala".[28] An Aristokles, der seinem Bruder an Ruhm nicht viel nachstand, knüpft sich eine längere Schulfolge, die aber keine Sikyonier aufweist.[29]

Aus dem südlich von Sikyon gelegenen Phleius wird Laphaes[30] genannt, der Xoana des Herakles für Sikyon und des Apoll für Aigeira in Achaia geschaffen hat.

Aus sikyonischen Gießereibetrieben sind einige Einzelwerke erhalten. Noch in das 7. Jh. gehört eine Göttin mit vorgestreckten Armen und Polos auf dem Haupt.[31] Eine ausschreitende Artemis mit dem Bogen in der gesenkten rechten Hand aus Olympia (Taf. 16,7)[32] trägt einen Chiton, darüber einen mit den seitlichen Zipfeln bis zu den Unterschenkeln reichenden Umhang. Das schmale Gesicht ist artikuliert durchmodelliert. Das üppige Haar wird durch ein Diadem zusammengehalten, ist im Nacken zu einem mächtigen Schopf aufgebunden. Das in glatten Bahnen fallende Gewand mit den kleinteiligen Zierborten und die fein gestrählten Haare sind allein den Figuren des Sikyonier-Schatzhauses (Taf. 16,5–6) vergleichbar, erweisen die

[9] AthenNM. 64. FdD IV 3 (1931) 84 Texttaf. 12. RichterK. Nr. 150.

[10] Boston. Cat. Nr. 14. Danach angeblich kypriotisch, grundsätzliche Zweifel (PoulsenStrSt. 115) bleiben aber bestehen. RichterKo. Nr. 99.

[11] Antipater v. Sidon. AnthGr XVI 220.

[12] In Sikyon Musen in Dreizahl verehrt: Plut. moe. 746 E.

[13] SQ 410–5. BrunnGeK. I 80. RE II 937 (22). ALBildK II 104 (2). EAA I 648 (2). Griffin 115. A. 29.

[14] SQ 403–9; 418; 796. BrunnGrK. I 74–80. RE X 1846–9 (1). ALBildK XIX 512 (1). EAA IV 308 (1) Abb. 360–2. Griffin 115–9.

[15] A. 26.

[16] Paus. II 10, 4–5. Mit Mohnstengel, Apfel u. Polos.

[17] Plin. 36, 41.

[18] Plin. 34, 75. Paus. I 16,3. VIII 46, 3. R. Kekulé von Stradonitz, Über den Apoll des Kanachos (SBBerlin 23, 1904, 786–801). DeonnaA. 367. [illegible] (1968) 15. Ghirsman: Beitr. zur Alten Gesch. und deren Nachleben I (Festschr. F. Altheim 1969) 35–42 Abb. 8–12. TucheltASD. 200–3. RomanoEGCI. 221–35. B. K. Weis, Das Orakelheiligtum des Apollon von Didyma (1983) 54–8. LIMC II 224 Nr. 332. Tuchelt, JdI 101, 1986, 75–84. S. 386 A. 51.

[19] Moggi, AnnPisa 3. Ser. 3, 1973, 1–42.

[20] BMC Ionia Taf. XXII,9–10. Lacroix-RSMG. 221–6 Taf. 18,6–13. SNG Deutschland Taf. 65 Nr. 2102; 2104–8; 2110–2. Auf phryg. Münzen (Weber, JIAN 14, 1912, 79 Taf. 10, 21: lokaler Göttertypus) ist sicher der A. Philesios dargestellt.

[21] FurtwänglerAG. Taf. 44, 57. Semni-Karusu, Ephem 1937, 705 Abb. 1–2. IstMitt 12, 1962 Taf. 4,1. M. Henig, The Lewis Coll. of Engraved Gemstones in Corpus Christi College, Cambridge (1975) Nr. 341 Taf. 20. Floren 37 A. 5.

[22] [illegible] 1845 v. Didy- [illegible]

[23] Louvre. Cat. TC. III D 1400. Ähnlich: D 1401. LIMC II 256 Nr. 581 b–d Taf. 226.

[24] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 209 Taf. 1. LIMC II 372 Nr. 31 Taf. 298. KiB 220, 6. DeonnaA. 273 Nr. 100. de Luca, AntPl III (1964) 55 Nr. 8. Ghirsman a. O. Abb. 1. – Die Bronzestatuette aus Pompeji (Neapel. Maiuri, NSc 1929, 415–9 Abb. 34 Taf. 26. de Luca a. O. 58 Abb. 32–3. LIMC II 372 Nr. 32 Taf. 298) ist eine Umbildung in den Formen des Strengen Stils.

[25] Vatikan (Statue). Kat. I 497 Nr. 285. Mahler, JIAN 4, 1901, 122 Taf. 11–2. – BerlinP. 1550 (Kopf). Schröder, AA 1919, 95 Nr. 14 m. Abb. – BonnAK. B 15 (Kopf). EA 4204–5. N. Himmelmann-Wildschütz, Das akad. Kunstmus. Bonn (o. J.) Nr. 46 m. Abb. – WienKMA [illegible]

[26] Paus. IX 10,2. JdI 44, 1929, 26 A. 2. Brommer: Studies D. M. Robinson I (1951) 677. Vielleicht auf Münze d. Germanicus v. Tanagra: SNG Danish Nat. Mus. 13 (1944) Taf. 5, 239.

[27] Plin. 34, 75 (überl. celetizontes, möglich auch κερητίζοντες – Ballspieler, vgl. S. 294 A. 26). Zum Begriff: Arvanitopoulos, Polemon 1, 1929, 139–58.

[28] Cic. Brut. 18. Paus. VII 18, 10. Unklar Fronto 113 (Naber) II 46,1 (Haines).

[29] A. 13. Paus. VI 9,1; 10,9; 3,11. Vielleicht auch V 24, 1.

[30] RE XII 766 (2). ALBildK XXII 368. EAA IV 475. Paus. II 10,1; VIII 26, 6.

[31] Verschollen. E. Gerhard, Ant. Bildwerke (1827) 309,6. ReinachRS. II 652,4. V. K. Müller, Der Polos (Diss. 1915) 54. [illegible] A. Furtwängler, Olym-

Artemis als allerdings etwas spätere Arbeit derselben Kunstlandschaft. Anzuschließen ist nach den eng verwandten Gesichtszügen eine liegende Sphinx in Olympia.[33] In das ausgehende 6. Jh. gehören eine Spiegelstütze, Kore in Chiton und Schrägmantel,[34] in das frühe 5. Jh. zwei Kriophoroi.[35]

Von den zahlreichen Zeusbildern in Olympia ist nur der Kopf einer halblebensgroßen Bronzestatue erhalten geblieben (Taf. 16,4).[36] Das schmale Gesicht wirkt fast hager. Die ursprünglich eingesetzten, leicht mandelförmigen Augen blicken hoheitsvoll aus tiefen Augenhöhlen. Der keilförmige Vollbart ist gratig von den Wangen abgesetzt, der schmallippige Mund wird von einem Schnurrbart gerahmt. Die glatte Stirn wird von zwei Reihen Buckellocken bekränzt. Die Haare werden auf dem Kopf durch einen Reif, im Nacken durch ein Band zusammengehalten, das Schulterhaar ist zu einem Krobylos aufgenommen. Einzelne Strähnen fielen nach vorn auf die Brust. Haupt- und Barthaar sind leicht gewellt, in der Längsrichtung fein ziseliert. Nach der präzisen Durchgestaltung der Gesichtszüge und der reichen, etwas manierierten Haarmasse, die an den Apoll des Kanachos erinnert, ist der Zeuskopf eine vorzügliche sikyonische Bronzearbeit aus dem Ende des 6. Jh.

Ein getriebenes Bronzeblech mit einem Gorgoneion des Löwentypus im Schlangenprotomenkranz aus Xylokastro ist Import aus Samos.[37]

Mit den Frauenfiguren aus Bronze ist eine Korenstatuette aus Ton zu verbinden.[38]

Sparta

RE III A 1525–8. Dressel, Milchhoefer, AM 2, 1877, 293–474. LanglotzBSch. 86–98. R. M. Dawkins (u. a.), The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta (1929). (Wade-Gery, JHS 50, 1930, 146–50. Kunze, Gnomon 9, 1933, 1–14). Andronikos, Peloponnesiaka 1, 1956, 253–314 Abb. 1–11. Homann-Wedeking, AuA 7, 1958, 63–72. Ch. A. Christos, Archaia Sparte (1960) 80–115 Abb. 15–34. Langlotz, AM 77, 1962, 115. Boardman, BSA 58, 1963, 1–7. U. Häfner, Das Kunstschaffen Lakoniens in archaischer Zeit (Diss. 1965). MarangouLEB. (Herdejürgen, Gymnasium 81, 1974, 218). C. M. Stibbe, Sparta (1969) bes. 301–5 Abb. 35–51. G. Steinhauer, Museum of Sparta (o. J.). Rolley, Ktema 2, 1977, 125–40 Taf. 1–4. J. T. Hooker, The Ancient Spartans (1980) bes. 82–98 Abb. 20–45. L. F. Fitzhardinge, The Spartans (1980). BrookesCDDS. passim. M. Herfort-Koch, Archaische Bronzeplastik Lakoniens (Boreas Beih. 4, 1986).

Unter den dorischen Schulen der Peloponnes nimmt Sparta eine besondere Stellung ein. Wie in geometrischer Zeit ist Sparta im 7. und 6. Jh. ein wichtiges Kunstzen-

[33] Inv. B 5300. Herrmann, FaO 132 Taf. 92.

[34] Paris Mus. Arts Décoratifs 27181. LanglotzBSch. 31 Nr. 16 Taf. 15d. Walter-Karydi, JdI 91, 1976, 23 Abb. 14,2–3. CongdonCMAG. Nr. 71 Taf. 65.

[35] BaselAM. BS 06/123. Vischer, Nuove Memorie 2, 1865, 405 Taf. 12,3. Griffin 94. – Genf Slg. Ortiz. SchefoldMGK. 222 Nr. 254 m. Abb. HDGA Nr. 146 m. Abb.

[36] AthenNM. 6440. BrBr 221. Furtwängler a. O. Nr. 1 Taf. 1. Kluge, JdI 44, 1929, 14 Abb. 7–8. HerrmannO. 118 Taf. 38. HausmannTW. 130 A. 48. P. C. Bol, OF IX (1978) 102 Nr. 3 Taf. 3–5. N. Degrassi, Lo Zeus Stilita di Ugento (1981) 69; 73; 138 Taf. 43a–b.

[37] S. 368 A. 162.

[38] Leipzig Arch. Inst. Kat. TK. Nr. 10. B

trum, dessen Eigenart sich bedingt durch die südliche Randlage der Stadt behauptet. Die lakonische Plastik zeichnet sich durch die urwüchsige Kraft der Figuren und die Vielfalt der Typen aus und ist an ihrer eigentümlich spröden Formsprache deutlich zu erkennen. Über die Ägäis pflegte Sparta rege Kontakte mit anderen Kunstzentren, im 7. Jh. mit Kreta, im 6. Jh. vor allem mit Samos, später mit den Kykladen, die sich befruchtend auf die eigenen Arbeiten auswirkten. Starker lakonischer Einfluß zeigt sich im Kunstschaffen der Tochterstadt Tarent (S. 434).

Die lakonischen Meister verarbeiteten für ihre Werke in Olympia Zedernholz, Elfenbein und Gold.[1] Von Dorykleidas[2] war die Themis im Heraion, von seinem Bruder Dontas[3] die Kampfgruppe des Herakles mit Acheloos im Schatzhaus der Megarer und ein Athenapalladion; beide sollen angeblich Schüler des Dipoinos und Skyllis (S. 121) gewesen sein. Die kleinformatige Gruppe des Herakles mit Atlas und den Hesperiden war ein gemeinsames Werk des Hegylos und seines Sohnes Theokles.[4] In diese Zeit gehört wohl auch der Mikrotechniker Kallikrates.[5]

Von dem Xoanon der stehenden Artemis Ortheia im Peplos mit Blattkrone[6] auf dem Haupt gibt die Kleinplastik eine ungefähre Vorstellung.[7] Die übrigen Kultbilder in Sparta waren aus Bronze. Der 31 Ellen hohe Koloß des Apoll in Amyklai war sicher noch in Treibarbeit hergestellt.[8] Der Hauptmeister der Erzplastik war Gitiades,[9] von dem man auch Dichtungen besaß. Von ihm war das Kultbild des um 550 erbauten Tempels der Athena Chalkioikos auf der Akropolis in Sparta; sie ist benannt nach den Erzplatten, mit denen der Tempel[10] verkleidet war. Nach den Münzen und den etwas freieren Nachbildungen der Kleinplastik war das Götterbild ein Palladion mit Helm, Schild und Lanze.[11] Die von Pausanias erwähnten figürlichen Reliefs schmückten nach den Münzen wohl den unteren Teil des Gewandes des Kultbildes, nach der Technik ein Sphyrelaton. Auf den Reliefs waren Taten des Herakles und Perseus weiterhin Götterszenen wie die Geburt der Athena[12] wiedergegeben. Von Gitiades waren auch zwei Dreifüße in Amyklai, angeblich Weihgeschenk aus einem Krieg gegen die Messenier, die von Statuen der Aphrodite und Artemis getragen wurden.[13]

Erzgießer waren vielleicht auch Syagras und Chartas, die als Lehrer des Eucheiros von Korinth

[1] SQ 328–31.

[2] RE V 1577. ALBildK IX 492. EAA III 177. Paus. V 17,1.

[3] RE XV 111 (12) (Medon). EAA III 172. Paus. V 17,2. VI 19,12–4. Wade Gery, ClRev 44, 1930, 14 (Medontas).

[4] RE VII 2621. Suppl. VIII 854 (5). ALBildK XVI 250. XXX 1. EAA III 1130. VII 816. Paus. V 17,2. VI 19,8. Purgold, AA 1889, 13. Marwitz, AA 1969, 106.

[5] RE X 1640 (12). ALBildK XIX 474. SQ 293; 2168; 2192–7.

[6] Herbig, JdI 55, 1940, 74–8.

[7] z. B. Dawkins Taf. 30–2; 63,4; 119–20; 181–2; 188. MarangouLEB. 143–6 Abb. 106. Lipourlis, EpistEpetThess 10, 1968, 364–401 Taf. 1–4. RomanoEGCI. 115–27.

[8] Paus. III 19,2. Münzen: Imhoof-GardnerNCP. 59 Taf. N 16–7. LacroixRSMG. 54–8 Taf. 1,15–6. PapadopoulosXS. 61 Nr. XXII. RomanoEGCI. 99–114. KarakatsanisSAK. 110–4; 126; 137–42. – Rel.: Sparta. Cat. Nr. 689 Abb. 72. Schröder, AM 29, 1904, 24–31 Abb. 2. Buschor, AM … den dem amykläischen ähnlichen Apoll von Thornax bestimmt: Herod. I 69. Theopomp bei Athen. VI 231–2 (JacobyFGH. II 576 Fr. 193). Paus. III 10,8. – Gegengeschenk: S. 223 A. 75. – Thron: S. 395.

[9] RE VII 1371. ALBildK XIV 201. EAA III 915. Paus. III 17, 2–3.

[10] Dickins, BSA 13, 1906/07, 137–46 Abb. 1–2.

[11] Münzen: Imhoof-GardnerNCP. 58 Taf. N 13. LacroixRSMG. 217–20 Taf. 18,1–2. – Br.: Sparta 2018. Herfort-Koch Kat. Nr. 40 Taf. 6,3–4. ParisBN. Cat. Br. Nr. 148. H. Thiersch, Ependytes und Ephod (1936) 8 Taf. 3,13. Häfner 174. NiemeyerP. 22. Zellweger, AntK 16, 1973, 140 Taf. 30,6–7. RomanoEGCI. 128–35. Vgl. S. 179 A. 15.

[12] Philodem π. εὐσεβείας col. 433 IV 8 p. 31 (Gomperz). Oppermann, PhW 43, 1923, 310.

[13] Paus. III 18,7–8. IV 14,2. Schwendemann, JdI 36, 1921, 139. Comfort, AJA 35, 1931, 314–8. Borbein, JdI 88, 1973, 200. F. Kiechle, Messenische Studien (1959) 117.

galten.[14] In Olympia arbeitete Kratinos[15] die Siegerstatue des Philles von Elis, der 18 Fuß hohe Zeus, Weihung von Kleitor, war eine gemeinsame Schöpfung der Brüder Ariston und Telestas.[16]

Von einer bescheidenen, mehr handwerklichen Steinplastik ist der Name des Gateas bekannt.[17] Schon in den Beginn des 5. Jh. gehört Kyranaios, der ein Weihgeschenk für eine Königin von Kyrene in Sparta gearbeitet hat.[18]

In der zweiten Hälfte des 6. Jh. waren in Sparta auch auswärtige Künstler beschäftigt. Kleardes von Rhegion schuf die noch getriebene Bronzestatue des Zeus Hypatos,[19] Bathykles von Magnesia den Thron des Apoll in Amyklai (S. 395), wo neben den Dreifüßen des Gitiades ein weiterer von Kalon von Aigina stand.[20] Der samische Architekt und Bildhauer Theodoros baute die Skias, einen Versammlungsraum.[21] Wohl durch den Kontakt mit samischen Künstlern wurde in Sparta im späten 6. Jh. die Technik des Bronzehohlgusses bekannt.

Den lakonischen Bildhauern standen als heimische Arbeitsmaterialien nur der harte Kalkstein und der geringe blaugraue Marmor zur Verfügung.[22] Kykladenmarmor ist in Sparta nur einmal verarbeitet worden, da das Material wegen der weiten Handelswege zu den Kykladen zu kostspielig war. Auf Grund der schlechten lokalen Steinmaterialien blieb das künstlerische Leistungsvermögen der lakonischen Bildhauer nach dem Zeugnis der Kleinbronzen deutlich hinter dem der Erzgießer zurück.

Eine ganz einheitliche Gruppe von Perirrhanteria aus Sparta,[23] Olympia (Taf. 17,1)[24] und Selinus[25] eröffnet die Reihe der lakonischen Steinskulpturen. Drei auf liegenden Löwen des hethitischen Typus stehende Frauen stützen ein weit ausladendes Becken. Der von Samos übernommene Gerättypus (Taf. 30,1) ist in lokale Formen umgesetzt worden. Die voluminösen Frauenkörper im glatt anliegenden Chiton werden durch den scharfen Hüfteinschnitt gegliedert. Charakteristisch ist das ausgeprägte Hohlkreuz mit der starken Einziehung zwischen den weit vorgewölbten Glutäen und der Rückenpartie. Der Unterkörper ist kubisch geformt, der Oberkörper ist mehr gerundet. Der übergroße Kopf wird vorn von schweren Zöpfen gerahmt, das Rückenhaar ist nicht gegliedert. Das kantige Gesicht wird beherrscht von den kreisrunden, ursprünglich eingelegten Augen, der mächtigen Nase und der breiten Mundspalte. Die künstlerische Formsprache der spätdädalischen, um 600 entstandenen Perirrhanteria zeigt in den mißlungenen Proportionen der übergroßen

[14] RE III 2192. ALBildK VI 413. XXIX 357. EAA II 538. VII 574. Paus. VI 4.4. S. 196 A. 61.

[15] RE XI 1656 (5). ALBildK XXI 433. Paus. VI 9.4. MorettiO. Nr. 975. – Die Statue d. Eutelidas, Olympiasieger 628 (Paus. VI 15,8. MorettiO. Nr. 63–4), wohl auch Bronze, wird erst später aufgestellt sein.

[16] RE II 959 (60). V A 390 (2). ALBildK II 105 (1). EAA I 650 (1). VII 676. Paus. V 23, 7. Arvanitopoulos, Polemon 1, 1929, 158. Hydria mit Inschr.: S. 225 A. 93.

[17] RE Suppl. VIII 177 (2). EAA III 792. Dawkins 367 Nr. 5. Vgl. A. 36.

[18] Hondius, BSA 24, 1919–21, 137 Nr. 123. EAA IV 432. JefferyLS. 194; 201 Nr. 41.

[19] S. 428 A. ...

[20] A. 13.

[21] S. 359 A. 94.

[22] DworakowskaQAG. 38; 88; 171 s. v. Mni. Dies., ArcheologiaWarszawa 20, 1969, 19; 26 Nr. 50–8; 73–8.

[23] Inv. 1423; 1958 (spät); 2629; 3362. Delivorrias, AAA 2, 1969, 7–10 Abb. 1–5. Hamdorf, AM 89, 1974, 47–64 Nr. 8; 10; 12–3 Taf. 28–9; 30. FloorenGorg. 134 (d) Taf. 12,4. MüllerLuM. 260 Nr. 202. Vgl. S. 342 A. 7.

[24] Inv. 4–5. G. Treu, Olympia III (1897) 26–9 Abb. 24–9 Taf. 5,3–5. Häfner 64; 151. Ducat, BCH 88, 1964, 577–606 Nr. 5; 7 Abb. 15–6. Hamdorf a. O. Nr. 1–2; 14 Taf. 21–6.

Köpfe und der zu langen Arme sowie in dem harten Schnitt der Gesichter etwas provinzielle Züge. Von einem jüngeren Perirrhanterion aus dem Amyklaion stammt ein Frauentorso.[26]

In der tiefen, kubischen Anlage des Körpers knüpft eine unterlebensgroße Sitzfigur aus Sparta (Taf. 17,2)[27] an kretische Prototypen (Taf. 6,4) an. Während die eckigen Umrißformen, der gedrungene, hinter dem schweren Gewand verschwindende Körper und die kaum angedeuteten Arme noch dädalisch wirken, weisen die voll ausgearbeiteten Füße auf ein nicht auf der Höhe der Zeit stehendes Werk aus dem frühen 6. Jh. Etwa eine Generation später sind zwei nachlässig ausgeführte Thronende mit weichen, schwammig wirkenden Körpern, die an die Branchiden (S. 374) erinnern.[28] Die nur in Fragmenten überlieferten, mit Chiton und Schrägmantel bekleideten Koren des späten 6. Jh. sind schlichte lokale Umsetzungen kykladischer Vorbilder.[29]

Ein halblebensgroßer, wegen der fehlenden Haare im Geschlecht nicht zu bestimmender Kopf aus dem Ortheia-Heiligtum hat einen auffallend langen Schädel und ein ovales, akzentuiert durchmodelliertes Gesicht (Taf. 18,1).[30] Das volle Integument spannt sich über Wangen und Kinn. Die breite, wulstige Mundspalte ist durch die Nasen-Lippen-Furche mit der langen, dreiecksförmigen Nase verbunden. Die Augenhöhlen sind unter den gratigen Brauenbögen tief eingesenkt. Die kugeligen Augen werden von kräftigen, unten leicht geschwungenen, oben hochgewölbten Lidern mit scharf ausgezogener Tränenkarunkel umrandet. Der Kopf zeigt die schon von den Perirrhanteria-Frauen (Taf. 17,1) bekannten Merkmale auf einer entwickelteren Stufe kurz vor der Mitte des 6. Jh. Die Ausführung ist etwas derb, doch wirkt der Kopf in der überbetonten Profilierung der Gesichtszüge eigentümlich suggestiv. In das dritte Viertel des 6. Jh. gehört eine im Motiv singuläre Kultgruppe aus Magula (Taf. 17,3).[31] Eine nackte, kniende Frau stellt wohl die Geburtsgöttin Eileithyia dar, der zwei kleine Dämonen hilfreich zur Seite stehen. Der voluminöse Frauenkörper mit den mächtigen, fast männlich wirkenden Schenkeln und den weit vorgewölbten Glutäen ist etwas eckig gestaltet, die Hüften sind stark eingezogen, die weiblichen Geschlechtsmerkmale sind dem Motiv entsprechend betont hervorgehoben.

[26] Inv. 2690. Buschor, v. Massow, AM 52, 1927, 17; 34 Beil. 7. Häfner 64; 160. Hamdorf a. O. 58 Nr. 11.

[27] Cat. Nr. 576 Abb. 66. Möbius, AM 41, 1916, 164–7 Taf. 9,1. Häfner 63; 159. Kranz, AM 87, 1972, 27 Taf. 17. AlfordSFAGS. 43–8; 181–4 Nr. 9. JungTSG. 149 A. 698.

[28] Cat. Nr. 2; 600 Abb. 28; 69. Möbius a. O. 167 Taf. 9,2–3. Häfner 63; 159. Steinhauer 12 Abb. 38–9. AlfordSFAGS. 45–8; 184–9 Nr. 10–1. la Genière, MEFRA 97, 1985, 701–5 Abb. 2–3; 5.

[29] Inv. 1905. Wace, BSA 11, 1904/05, 87 ...

[30] Inv. 3819. Dawkins 388 Abb. 148. Häfner 161. Himmelmann-Wildschütz, JdI 80, 1965, 127 A. 11 Abb. 6.

[31] Cat. Nr. 364 Abb. 50–1. RE V A 2364. Marx, AM 10, 1885, 177–99 Taf. 6. v. Prott, AM 29, 1904, 16–20. Häfner 161. Delivorrias, Delt 24, 1969 Chron 131 Nr. 1 Taf. 120a. BCH 95, 1971, 878 Abb. 165. Palma, ASAtene 52/53, 1974/75, 301–7 Abb. 1–5. Steinhauer 11 Abb. 36. Fitzhardinge 83 Abb. 103. S. Pingiatoglou, Eileithyia (1981) 48; 135 A 1. la Genière a. O. 709 Abb. 6.

Von den männlichen Figuren der lakonischen Großplastik ist nur eine vage Vorstellung zu gewinnen. Ein bärtiger Mann ist unvollendet,[32] schlecht erhalten sind ein Torso[33] und ein Kopf[34] von Kriegern. Von einer kleinen Kriegerstatue aus Meligu stammt ein bärtiger Kopf, dessen rauh gepickter Schädel von einem Bronzehelm bedeckt war.[35] Der leicht asymmetrische, kompakte Kriegerkopf stellt sich mit den scharf umrissenen Gesichtszügen in die unmittelbare Nähe der frühen lakonischen Heroenreliefs (Taf. 17,5). Handwerklich dürftig sind die Kalksteinvotive aus dem Ortheia-Heiligtum.[36] Von Widderköpfen bekrönte Hermenpfeiler sind wohl mit dem Kult des Apollon Karneios zu verbinden.[37]

Ein Grablöwe aus importiertem Kykladenmarmor von der Insel Kythera sitzt in steifer Haltung mit steil aufgerichtetem Körper auf den Hinterläufen.[38] Der scharfe Gegensatz zwischen dem massigen, nicht vom Hals abgegrenzten Körper und der übertriebenen Stilisierung der Beinmuskulatur und die kurze Kragenmähne sind charakteristische Merkmale des lakonischen Löwenbildes. Auch die technischen Mängel in der Ausführung, die unvollkommen geglättete Oberfläche, und die primitive Befestigung der dünnen Plinthe, weisen auf einen mit der Marmorarbeit nicht vertrauten, lokalen Bildhauer.

Von der architektonischen Plastik in Sparta ist nur wenig erhalten. Ein Scheibenakroter mit einem gehörnten Gorgoneion von einem kleinen Tempel in der Stadt zeigt nach dem Typus des Baugliedes und der Maske charakteristisch lakonische Formen.[39] Der Giebel des hocharchaischen Tempels der Artemis Ortheia war mit antithetisch liegenden Löwen geschmückt.[40] Auf der Frontseite eines Pfeilerkapitells aus Slavochori ist ein Relief mit einem Mann auf der Jagd nach einem Tier angebracht.[41] Ein monumentaler, nur in zwei Bruchstücken überlieferter Fries aus dem Heiligtum des Apollon Korynthos aus dem messenischen Longa diente wohl als Verkleidung einer Wand.[42]

Auf einem vierseitig mit Relief geschmückten Grabpfeiler sind in den trapezför-

[32] Cat. Nr. 325 Abb. 46. Häfner 164. Delivorrias a. O. 132 Nr. 4 Taf. 122a–b. BCH 95, 1971, 878 Abb. 166–7. (Archaisch?).
[33] Delivorrias a. O. 131 Nr. 2 Taf. 121a–b.
[34] Delivorrias a. O. 132 Nr. 3 Taf. 120b.
[35] KopenhagenNC. Cat. Nr. 2. EA 3758–9. Brunn, AM 7, 1882, 112–25 Taf. 6. Häfner 143. L. Giuliani, Die arch. Metopen v. Selinunt (1979) 35 Taf. 7,1.
[36] Dawkins 188; 194 Taf. 63; 73. Gareas: A. 17.
[37] Schröder, AM 29, 1904, 21–4 Abb. 1. le Roy, BCH 89, 1965, 371–6 Abb. 13–4. LIMC II 226 Nr. 339–40 Taf. 211.
[38] AthenNM. 5255. Benton, BSA 32, 1931/32, 245 Taf. 42b. C. Blümel, Antike Kunstwerke (1953) 13 Nr. 7 m. 5 Taf. Häfner 67; 131. GabelmannLöwenb. Nr. 93 MEGAN [illegible]
[39] Cat. Nr. 654 Abb. 70. Hermann, RM 70, 1963, 1 Taf. 1,1. Karagiorga, Delt 19, 1964 Mel 116–22 Nr. 41 Taf. 72c. Lauter-Bufé, AM 89, 1974, 215 Nr. 11. BelsonGGA. I 26. II 39 Nr 25. – Sphinxakroter (?) v. Amyklaion: Buschor a. O. 17.
[40] Dawkins 21; 387 Taf. 5. BookidisASAP. 104–7 P 28. HölscherBAT. 79.
[41] Cat. Nr. 655 Abb. 71. Schröder a. O. 32–42 Taf. 2. Häfner 171. E. v. Mercklin, Antike Figuralkapitelle (1962) 35; 40 Nr. 102 Abb. 165.
[42] AthenNM. Versakis, Delt 2, 1916, 75 Abb. 15–6. BookidisASAP. 399–403. FeltenGTF. 18–44 Nr. 27. (Nach Relieftypus und Format sicher nicht Fries des dorischen Tempels am Ort).

migen Hauptbildern Paris und Helena, auf der Gegenseite Menelaos und Helena dargestellt, die Schlangen an den Schmalseiten weisen auf den Totenkult (Taf. 17,4).[43] Die groß ins Bild gesetzten Figuren sind schwerfällig gestaltet, die Körper sind untersetzt, die Heroinen sind etwas jünger als die Perirrhanteria-Frauen (Taf. 17,1). Zwei Grabpfeiler mit Mädchen im glatt anliegenden Chiton gehören schon in die Mitte des 6. Jh.[44] Etwas später sind zwei Reliefs mit nackten, heroisierten Jünglingen, vor denen sich Schlangen emporwinden.[45]

Die Dioskuren Kastor und Pollux, die Zwillingsbrüder der Helena, sind in Sparta nach der Mitte des 6. Jh. durch zahlreiche Weihreliefs in Aedikulaform mit Schlangen an den Schmalseiten geehrt worden.[46] Die Zwillingsbrüder stehen sich gegenüber, zwischen ihnen sind meist ihre Attribute, zwei Amphoren, aufgestellt, die ebenso wie die δόκανα auch allein als Symbole für das göttliche Paar wiedergegeben werden.[47] In den für Sparta auffällig schlanken, wohlproportionierten Jünglingsgestalten zeigt sich deutlich der Einfluß kykladischer Kourostypen. Auf einem Votivrelief aus Geronthrai ist ein Tänzer mit Klappern in den Händen dargestellt.[48]

Die lakonischen Heroenreliefs, dicke quadratische Bildplatten aus lokalem Marmor ohne Rahmung mit roh geglätteter Rückseite, waren mit den rauh gepickten Unterseiten in kleine Grabtumuli eingelassen (Taf. 17,5).[49] Die Reihe beginnt um

[43] Cat. Nr. 1 Abb. 26–7. BrBr 226. Häfner 63; 164. K. Schefold, Frühgriech. Sagenbilder (1964) 78 Taf. 68–9. Steinhauer 50 Abb. 17. Fitzhardinge 76 Abb. 89–90. Aurenhammer-FGB. 344 Nr. 2. Daumas, RA 1983, 3–12 Abb. 1–3.
[44] Inv. 1030 (Vanaxibios). Häfner 170. Steinhauer 13 Abb. 41. Fitzhardinge 77 Abb. 91. GuarducciEG. I 282 Nr. 4 Abb. 131. – Cat. Nr. 450 Abb. 57. Häfner 170. Dressel, Milchhöfer 315 Taf. 25a. LanglotzNK. 174 Taf. 13,4.
[45] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 17 (Thiokles). Häfner 129. Fitzhardinge 82 Abb. 96. JefferyLS. 186; 200 Nr. 29. NeumannPGW. 21. – Sparta Inv. Charuda 1. Schröder a. O. 44 Abb. 6. E. Mitropoulou, Deities and Heroes in the Form of Snakes (1977) 63 Nr. 4 Abb. 20.
[46] Cat. Nr. 27; 319; 447; 575; 5380 Abb. 30; 56; 65. EA 1311. Christos, Ephem 1955, 91–113 Abb. 1–3. Häfner 72; 168. Steinhauer 52 Abb. 18; 37. Fitzhardinge 77 Abb. 92–3. JefferyLS. 192; 200 Nr. 24. LIMC III 573 Nr. 58–9; 65 Taf. 461.
[47] Cat. Nr. 588; 613. Die „Dokana": Demangel, Ephem 1937, 144–58 Abb. 1.
[48] Sparta Inv. Geraki 2. Wace, BSA 11, 1904/05, 101 Abb. 3. Häfner 140.
[49] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 16 (v. Chrysapha, hier Taf. 17,5). BrBr 227a. KiB 204,3. RichterKo. [illegible] (BrBr 227b); 316; 415; 431; 451; 505 (EA 1312); Inv. 1004; 1005 („Chilon". Paus. III 16,4. Wace, Ephem 1937, 217–20 Abb. 1. Bock, Hermes 75, 1940, 231–4 Abb. 1); 4455; 4476 (Woodward, BSA 28, 1926/27, 22 Taf. 4); 5179 (unpubl.); 6161 (unpubl.); 6177 (unpubl.); 6517–6518 (Steinhauer, Delt 28, 1973 Chron 166 Taf. 146a–b. BCH 102, 1978, 675 Abb. 76); 6520 (unpubl.); Delivorrias, Delt 24, 1969 Chron 135 Taf. 132a–b. BCH 95, 1971, 887 Abb. 184. – Dimitsana 1 (Thimokles). – Geraki Privatslg. Schröder a. O. 42 Abb. 5. – KopenhagenNC. Cat. Nr. 23. BergerBA. 109 Abb. 130. – Mistra. Drandakis: Charisterion eis A. K. Orlandon III (1966) 370 Taf. 114a. – Dressel, Milchhoefer 443–74 Taf. 20–4. Steinhauer 13; 54; 56 Abb. 19–20; 42. Fitzhardinge 80 Abb. 94–5; 99. Rhomaios, AM 39, 1914, 224. Bock, ÖJh 53, 1943 Beibl. 5–14. Andronikos 253–314 Abb. 1–6. N. Himmelmann-Wildschütz, Studien zum Ilissos-Relief (1956) 31–42. Häfner 67–72; 141; 165. Ridgway, JdI 86, 1971, 72 Abb. 7. Effenberger, FuB 14, 1972, 134–42. Kandara, EpistEpetAth 24, 1973/74, 630. Guralnick, JEA 60, 1974, 175–88 Taf. 36. Mitropoulou a. O. 82–7 Nr 1–9; 11–4; 17 Abb. 34–5. Stibbe: Thiasos (1978) 6–26 Abb. 1–3. NeumannPGW. 20 Taf. 5 b. F. Muthmann, Der Granatapfel (1982) 77 Abb. 57–8.

540 mit dem Relief von Chrysapha (Taf. 17,5) und setzt sich kontinuierlich bis in die hellenistische Epoche fort. Ein bärtiger Mann im Himation mit einem Kantharos in der vorgestreckten Hand und eine sich entschleiernde Frau sitzen nebeneinander auf einem reich verzierten, ägyptischen Tiermöbeln nachgebildeten Thronsessel mit Löwenfüßen,[51] hinter dem sich eine Schlange emporwindet. Nur bei den frühen Reliefs nähern sich dem thronenden Paar durch das erheblich kleinere Format von ihm distanzierte Adoranten mit Weihgeschenken in den Händen. Der Heros wendet den Kopf zum Betrachter in die Frontalansicht. Nach der Aufstellung der Heroenreliefs auf Grabtumuli und den inschriftlich genannten Namen der verstorbenen Chilon und Thimokles stellt das thronende Paar heroisierte Tote dar, die durch die Bildangleichung an die Unterweltsgötter Hades und Persephone in eine jenseitige Sphäre entrückt sind. Die frühen Heroenreliefs wirken auf Grund der provinziellen Ausführungen sehr altertümlich. Die einzelnen Reliefschichten sind wie aufeinander genagelte Bretter scharf gegeneinander abgegrenzt, die Technik erinnert an Holzschnitzarbeit. Die Körper sind flach, die Gewandfalten sind schematisch durch parallele Ritzungen angedeutet. Um den Kantharos groß ins Bild setzen zu können, sind die ausgestreckten Arme ganz unbekümmert stark überlängt worden. Die Gesichter sind hart und kantig geschnitten, Augen, Nase und Mund sind zu klein gebildet. Sorgfältig ist nur die Modellierung der Füße und Haarfrisuren. In dieser Phase haben sich die lakonischen Bildhauer offensichtlich mehr um die zeichenhafte Betonung der für den Heroenkult wichtigen Bildelemente als um die künstlerische Form bemüht. Bei den späteren Reliefs sitzt der Heros gelegentlich allein auf dem Thron (Sparta 6177), läßt sich von der vor ihm stehenden, sich entschleiernden Heroine den Wein reichen (Kopenhagen) oder ein Hund springt an seinen Beinen empor (Sparta 505). Wohl unter dem Einfluß der zu dieser Zeit am Thron des Apoll im Amyklaion arbeitenden ostjonischen Bildhauer (S. 395) wird die künstlerische Gestaltung allmählich sicherer (bes. Sparta 4). Die Thronenden sind ausgewogen proportioniert, die Körper runden sich, die Übergänge zwischen den einzelnen Reliefschichten werden verschliffen, die Falten der herabhängenden Gewandzipfel schichten sich übereinander. Schon an der Grenze zur frühen Klassik steht das Relief mit der schlank gewachsenen, einschenkenden Heroine, deren Schultermantel sich in bewegten Ziehfalten um den Rücken schmiegt, von der erhobenen Hand in eleganten Zickzackfalten herabrieselt.

Auf einem Weihrelief an Kore sind die drei hintereinander gestaffelten Mädchen mit nicht genau zu bestimmenden Attributen in den Händen wohl nicht als Gottheiten sondern analog zu den frühen Heroenreliefs als Adorantinnen zu deuten.[52] Die handwerklich bescheidenen Votivreliefs aus dem Ortheia-Heiligtum sind nur skizzenhaft angelegt, oft nur geritzt.[53]

[50] Stibbe, MededRom 40, 1978, 33–43 Taf. [illegible]
10.

Ein eindrucksvolles Bild von der künstlerischen Höhe der lakonischen Bronzegießereibetriebe vermitteln die Kleinbronzen, die sich durch die Vielfalt der Typen auszeichnen.[54] Anders als in den führenden Kunstzentren der Nordostpeloponnes läßt sich in Lakonien ein starkes Leistungsgefälle feststellen; der Bogen reicht von absolut erstrangigen Kunstwerken wohl vornehmlich aus den Werkstätten der Hauptstadt bis zu ganz derben, provinziellen Arbeiten. Die verbindende Komponente aller lakonischen Kleinbronzen ist die spezifische, unverwechselbare Gestaltung der Köpfe, während die Körperbildung seit der zweiten Hälfte des 6. Jh. zum Teil stark von auswärtigen Einflüßen geprägt ist. In der auffallend häufigen, noch auf die geometrische Epoche zurückgehenden Verbindung der Figuren mit Geräten zeigen sich die lakonischen Bronzegießer als sehr konservativ. Die weite Verbreitung lakonischer Votivfiguren und besonders die hohe Wertschätzung der reich mit Figuren verzierten Bronzegeräte erweist Sparta als ein Kunstzentrum von überregionaler Bedeutung.

Wie in geometrischer Zeit (Taf. 4,6) sind in Olympia noch in der ersten Hälfte des 7. Jh. von lakonischen Bronzegießern Wagengespanne hergestellt worden, die aber fast doppelt so groß sind wie ihre Vorgänger. Ein nackter Wagenlenker ist ein typischer Vertreter der Übergangsphase von der geometrischen zur dädalischen Epoche.[55] Die Körperbildung, besonders der knieweiche Stand und der abgeflachte Rumpf, ist noch gänzlich geometrischen Formgesetzen unterworfen. Während aber bei den geometrischen Figuren die einzelnen Körperpartien scharnierartig miteinander verbunden sind und so ein festes Gerüst erhalten, ist bei dem Wagenlenker ein neues übergreifendes Gliederungssystem noch nicht zu erkennen, der Gesamtaufbau wirkt spannungslos. Anders als der Körper weist der gleichmäßig gerundete Kopf mit dem sicheren Zusammenspiel der Gesichtszüge schon auf die dädalische Epoche hin. Das lange Nackenhaar ist in Zöpfe aufgedreht.

Die Reihe der lakonischen Jünglingsbilder setzt sich erst in der Mitte des 6. Jh. mit einer einheitlichen Gruppe von nackten Chorführern fort, die den thyreatischen Palmblätterkranz im kurzgeschnittenen Haar tragen (Taf. 18,3).[56] Das großflächige Gesicht wird von den kugeligen Augen, die von dicken Lidern gerahmt werden, und der breiten Mundspalte beherrscht. Der Körper ist untersetzt, die nur wenig auseinander gesetzten Beine sind sehr kräftig, die auffallend kurze Beckenzone ist nur vage gegen den ungegliederten Oberkörper abgesetzt, das Kreuz ist stark einge-

[54] Artemis Ortheia: Dawkins 200 Taf. 87–90. – Athena Chalkioikos: Dickins, BSA 13, 1906/07, 146–50 Abb. 3–5. – Menelaion: Wace, BSA 15, 1908/09, 144–50 Abb. 13 Taf. 9–10. v. Massow, AM 52, 1927, 37 Beil. 8,13–4. – Akropolis: Woodward, BSA 26, 1923–25, 266–74 Abb. 5 Taf. 21–2. – Phoiniki: [illegible] 90–117 Abb. 107–49. Buchholz, v. Wangenheim, AA 1984, 254–62. RolleyGB. 99–104. Herfort-Koch 1–150.

[55] Inv. B 1700. Kunze, Olympiabericht IV (1944) 127–32 Taf. 47–50. RolleyB. Nr. 37. Herrmann, FaO 126 Taf. 86.

[56] AthenNM. 7547; 7570; 13056. Olympia B 2400 (hier Taf. 18,3). Kunze, Olympiabericht [illegible] Herrmann, FaO

zogen, die Gesamthaltung wirkt steif und befangen. Schon im dritten Viertel des 6. Jh. ist ein auffallend schlank gebauter Chorführer aus Olympia entstanden,[57] der in dem wohl proportionierten, artikuliert gegliederten Körper wie die gleichzeitigen Dioskurenreliefs deutlich von kykladischen Kouroi beeinflußt ist. Um die Chorführer gruppieren sich weitere Jünglinge aus Lakonien,[58] zwei Reiter[59] und ein blitzschleudernder Zeus aus Olympia.[60]

Ein Bronzekouros mit einem Granatapfel in der linken Hand (Taf. 18,4)[61] und ein sehr eng verwandter Kopf eines drittellebensgroßen, hohl gegossenen Kriegers (Taf. 18,2)[62] repräsentieren das lakonische Jünglingsbild auf seiner Reifestufe in der mittleren zweiten Hälfte des 6. Jh. Der Kouros steht in ausgreifender, federnder Schrittstellung. Die angespannten Leistenmuskeln grenzen das Becken von den schlanken Beinen ab, der Hüfteinschnitt ist deutlich hervorgehoben. Der breite, leicht eingesenkte Thoraxbogen umspannt die akzentuiert durchmodellierte Bauchpartie. Über den kräftig vorgewölbten Brustmuskeln zeichnen sich die Schlüsselbeine ab. In den Rücken senkt sich die Wirbelsäule ein. Die Arme sind nach vorn gestreckt. Der Kriegerkopf, dessen angestifteter Helm nicht erhalten ist, hat ein kräftiges, ovales Gesicht. Das fleischige Integument spannt sich über die Jochbeine und das Kinn. Die großen, kugeligen Augen, die von kräftig geschwungenen Lidern gerahmt werden, blicken leicht nach unten. Die Nase springt weit vor. Der breite Mund senkt sich tief in die Haut ein. Der Krieger trägt kurze, fein ziselierte Haare, die kleinen Ohren sind ganz summarisch geformt. Der Kriegerkopf wirkt nicht zuletzt durch die bewußt angelegten Asymmetrien der beiden Gesichtshälften, die bei den meisten lakonischen Bronzen anzutreffen sind, sehr lebendig. In das vorgerückte 5. Jh. gehört der weit ausschreitende, schwer gebaute Apoll von Geronthrai, der in den leichten Verschiebungen der Bauchmuskulatur an die Grenze zur Frühklassik heranreicht.[63]

Drei Bronzejünglinge aus Lakonien sind von auswärts importiert worden, aus Naxos ein Kouros von Phoiniki,[64] aus Korinth ein Widderträger,[65] aus Chios ein monumentaler, hohl gegossener Kouroskopf von Kythera.[66]

[57] AthenNM. 6174. Kunze a. O. 100 Taf. 51. Herfort-Koch Kat. Nr. 94 Taf. 13,3–4.

[58] Inv. 2022; 3303. Steinhauer 26 Abb. 5 r. Karagiorga, Delt 20, 1965 Mel 104 Taf. 56. Fitzhardinge 98 Abb. 125. Louvre. Cat. Br. Nr. 100; 107; 118 (Diskophor). ThomasASSS. 30 Taf. 10,1; 11. WienKMA. Kat. Br. Nr. 146. Himmelmann-Wildschütz a. O. 128 Abb. 10–2. Herfort-Koch Kat. Nr. 77–90; 114; 122 Taf. 11,1–9; 12,1–4; 16,7.

[59] AthenNM. 7549. RidderCBSA. Nr. 860 Taf. 2. Olympia B 777. Kunze, Olympiabericht III (1938/39) 144–7 Taf. 65. Häfner 118; 154. Herfort-Koch Kat. Nr. 119–120 Taf. 16,4–6.

[60] Inv. B 1010. …

[61] New YorkMetrM. Cat. Br. Nr. 17. RichterK. Nr. 173. Herfort-Koch Kat. Nr. 84 Abb. 4.

[62] Boston. Cat. Br. Nr. 25. FurtwänglerKlSchr. II 429–33 Taf. 44. Kunze, Olympiabericht V 98. Herfort-Koch Kat. Nr. 85 Taf. 11,10–11.

[63] AthenNM. 16365. Karusos: Charites (Festschr. E. Langlotz 1957) 33–7 Taf. 5–6. Ders. Peloponnesiaka 3/4, 1958/59, 9–16 Taf. 1–3A. RolleyB. Nr. 61. Delt 24, 1969 Mel 231 Taf. 130–1. LIMC II 195 Nr. 47 Taf. 186. Herfort-Koch Kat. Nr. 89 Taf. 12,5–7.

[64] S. 160 A. 66.

Eine Frau aus dem Menelaion im glatt anliegenden Chiton gehört wie der olympische Wagenlenker in die erste Hälfte des 7. Jh. (Taf. 18,6).[67] Der stark abgeflachte Frauenkörper mit dem scharfen Hüfteinschnitt und den langen, dünnen Armen ist noch ganz geometrisch geprägt. Das hart geschnittene Gesicht mit dem breiten Mund und den weit geöffneten Augen zeigt schon frühdädalische Züge. In der Nachfolge der Frau vom Menelaion steht ein Mädchen aus Epidauros mit etwas fülligerem Körperbau.[68] Ganz schwerfällig wirkt eine Frau von Kythera mit angestifteten Armen.[69] Eine Frau aus Olympia[70] im glatt anliegenden, reich mit gravierten Mustern geschmückten Ärmelchiton vertritt die Stufe der Perirrhanterionträgerinnen (Taf. 17,1). Vier Frauen aus der Mitte des 6. Jh. tragen den Peplos aus schwerem Wollstoff.[71] Der Peplos ist ein langes, röhrenförmiges Gewand mit zwei tiefen vertikalen Einschnitten am oberen Rand, durch die die Arme gesteckt werden. Das obere Ende wird umgeschlagen und fällt als Apoptygma auf Brust und Rücken. Der Peplos wird auf den Schultern mit zwei Fibeln befestigt und durch den Gürtel eng um den Körper gezogen. Ebenfalls mit dem Peplos bekleidet sind Krotalaspielerinnen (Taf. 18,7),[72] die Artemis Daidaleia von Mazi[73] und eine Athena aus Kirrha,[74] die nach der artikulierten Körpermodellierung und der sorgfältigen senkrechten Fältelung des Peplos im dritten Viertel des 6. Jh. entstanden sind.

Sparta war das bedeutendste mutterländische Herstellungszentrum reich mit Figuren geschmückter Bronzegeräte. Berühmt war der riesige Krater, der von den Spartanern als Gegengeschenk für die Goldspende des Kroisos an den König geschickt werden sollte und später im Heraion von Samos aufgestellt wurde.[75] In der späteren Literatur wird wiederholt der „Lakonikos Krater" genannt, den man mit den monumentalen, reich mit Figuren geschmückten Bronzevolutenkrateren identifizieren wollte, die aber in Lakonien nicht belegt sind und zudem aus stilistischen Gründen mit der Tochterstadt Tarent zu verbinden sind.[76] Wahrscheinlich sind mit Lakonikos Krater die schon aus geometrischer Zeit bekannten, reich mit Figuren geschmückten Dreifußkessel gemeint, die in Sparta bis in das späte 6. Jh. hergestellt wurden.[77] Noch im frühen 6. Jh. wurden die gegossenen Dreifußbeine fest an die Kessel angenietet. Die Dreifußbeine enden in Löwenfüßen und sind an der Außenseite mit einer alternierenden Folge von quadratischen und rechteckigen Reliefs verziert.

[67] Inv. 1691. Häfner 39; 171. Steinhauer 22 Abb. 3. RolleyB. Nr. 33. Kunze, Olympiabericht VIII (1967) 230 Abb. 81–2. Herfort-Koch Kat. Nr. 25 Taf. 3,1–2.

[68] Archontilou-Argyre: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 358 Taf. 159–63. Herfort-Koch Kat. Nr. 26 Taf. 3,3–4.

[69] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 204. J. N. Coldstream, G. L. Huxley, Kythera (1972) 271 Nr. 4 Taf. 88. Herfort-Koch Kat. Nr. 27.

[70] Inv. B 3400. Kunze, Olympiabericht VII 166 Taf. 69. RichterKo. Nr. 28. Herfort-Koch Kat. Nr. 28 Taf. 3,5–7.

[71] Inv. 2148a–b. Lamb a. O. 100 Nr. 13–4 Taf. 11–2. Frankfurt. Kat. II Nr. 11 (v. Kythera). MadridMArq. Cat. Br. Nr. 3 (S. 443 A. 19). Herfort-Koch …

… Ders., FdD V 3 (1977) 12 Nr. 257 Taf. 14. Häfner 41; 122. M. Wegner, Musikgesch. in Bildern II 4 (1959) 60 Abb. 32. Herfort-Koch Kat. Nr. 33–4; 37 Taf. 4,7–9.

[73] Boston. Cat. Br. Nr. 19. Häfner 42; 134. RichterKo. Nr. 144. LIMC II 630 Nr. 81 Taf. 448. Herfort-Koch Kat. Nr. 45 Taf. 5,1–3.

[74] Louvre. Cat. Br. Nr. 145. C. Rolley, FdD V (1969) Nr. 246 Taf. 57. Herfort-Koch Kat. Nr. 41 Taf. 5,4–6.

[75] Herod. I 70. III 47. Gold des Kroisos: S. 215 A. 8. S. 409 A. 5. Samos: S. 359 A. 95.

[76] Rumpf: Charites 127–35. Gehrig, AA 1971, 602–12. Karusu, AM 94, 1979, 77–91. K. Hitzl, Die Entstehung und Entwicklung des Volutenkraters (1982) 24–83. Herfort-Koch …

in denen mythologische Szenen und Tiere einander abwechseln.[78] Gleichzeitig werden aber auch schon die modernen Kessel mit getrennt gearbeiteten Stabdreifüßen produziert. Auf den Löwenklauen stehen drei Frauen im Chiton,[79] in das Gestänge sind Pferde,[80] Kühe[81] und Sphingen[82] mit abgeflachten Körpern eingefügt. Als eines der führenden peloponnesischen Produktionszentren der Dreifußkessel war Sparta im 7. Jh. an der Herstellung der orientalisierenden Kesselprotomen und -attaschen in Olympia beteiligt (S. 235). Seit der spätdädalischen Epoche wird der Kesselrand mit menschlichen und tierischen Figuren verziert, die der runden Öffnung folgend liegend oder schreitend dargestellt sind und so dem Betrachter ein besonders günstiges Blickfeld bieten. Zunächst werden an den Kesseln ruhende Löwen angebracht.[83] Erst in der zweiten Hälfte des 6. Jh. dominiert die menschliche Figur. Am Beginn stehen ein Greis und ein Krieger von einem Kessel in Olympia.[84] Der voll gepanzerte, athletisch gebaute Krieger ist besonders zahlreich vertreten (Taf. 18,5).[85] Hinzu kommen liegende,[86] laufende[87] und tanzende[88] Silene, eilende Frauen,[89]

[78] Olympia B 5314; 7000. AthenNM. 6201. Herrmann, FaO 86 Taf. 49. Th. G. Karagiorga, Gorgeie Kephale (1970) 46; 64; 122 Taf. 10. Kunze, Delt 18, 1963 Chron 109 Taf. 145a. BCH 87, 1963, 791 Abb. 6. Floren, Herfort, Boreas 6, 1983, 23–30. Gauer, AM 99, 1984, 35–53 Taf. 10–3. Herfort-Koch Kat. Nr. 183–4 Taf. 22,5. 7–10.

[79] Olympia B 1202; 6050; 6101. Herrmann, Gauer, FaO 73; 116 Taf. 40; 77. Gauer a. O. 42 Taf. 12,1. Herfort-Koch Kat. Nr. 30 Taf. 4,5–6.

[80] AthenNM. 7645. Karousou: Theoria (Festschr. W.-H. Schuchhardt 1960) 246 Abb. 8–10. Herfort-Koch Kat. Nr. 171 Taf. 22,2.

[81] Sparta 2161. Louvre 4254. Fitzhardinge 95 Abb. 118. Hitzl a. O. 61; 77 Taf. 23 b; 31 b. C. Rolley, Les Vases de Bronze de l'Archaïsme Récent en Grande-Grèce (1982) 59 Abb. 162–5. Herfort-Koch Kat. Nr. 175–6 Taf. 22,4.

[82] Sparta 2150. Olympia B 1717. Lamb a. O. 102 Nr. 18 Taf. 11. Fitzhardinge Abb. 114. Rolley a. O. 39 Abb. 143–4. Gauer a. O. 44 Taf. 12,2. Herfort-Koch Kat. Nr. 160; 162 Taf. 21,12.

[83] Sparta 2025. AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 464; 473 (S. 307 A. 70). AthenNM. 6229. BerlinP. Kat. Br. I Nr. 160. Ioannina 2674. I. Bokotopoulou, Odegos Mouseiou Ioanninon (1973) 77 Taf. 33. AJA 72, 1968, 274 Taf. 94. 38–9. Kerkyra MR 708. Dontas, Delt 22, 1967 Chron 365 Taf. 272f–g. MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 22–3 u. Inv. 4117. Olympia B 5271; 6078. Kunze a. O. 109 Taf. 146 b. Samos: S. 359 A. 96. GabelmannLöwenb. 116 Nr. 68–71; 89 Taf. 10–4. Herfort-Koch Kat. Nr. 163 a–e Taf. 22,6. Kreta: S. 142 A. 97.

[84] Olympia B 25; 5000. Kunze, Olympiabericht VII 171–6 Taf. 74–7. Gehrig a. O. 600 Abb. 8–11. Herrmann, ...

[85] AthenNM. 6233; 7598; 7644; 14789. BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 161. Ioannina 1411; 4913 (ehem. New YorkMetrM. 45.11.7). London Slg. Altounyan (ehem., aus Arabien. Sotheby Sale 14. 7. 1986 Nr. 141 m. Abb.). New York Slg. de Kolb. Olympia B 6800 (hier Taf. 18,5). Samos: S. 359 A. 97. Jost, BCH 99, 1975, 355–63 Nr. 4–5; 8; 10–1; 16–21 Abb. 29–34. Bloesch, MusHelv 16, 1959, 249–56. Kunze a. O. 175. J. Kouleimane-Bokotopoulou, Chalkai Korinthiourgeis Prochoi (1975) 143; 156 Taf. 48–9. Walter-Karydi, JbBerlMus N. F. 23, 1981, 20; 30 Nr. 29–30. Rolley a. O. 60 Abb. 189–91. Herfort-Koch Kat. Nr. 127–8; 131–5; 137–9; 142 Taf. 18,1–3,5–7; 19–20.

[86] Olympia B 4200; 4232; 4700. Zürich Slg. Bührle. Kunze, Olympiabericht VIII 236–45 Taf. 114–7. Herrmann, FaO 130 Taf. 91. Jucker, MusHelv 27, 1970, 117 Abb. 1–4. Dentzer-MBC. 217 B 28–9. Herfort-Koch Kat. Nr. 147–150 Taf. 21,1–6.

[87] Sparta 3245. Kunze a. O. 244 Abb. 91. AthenNM. 7544. RidderCBSA. Nr. 846 Taf. 3,1. Häfner 116. Fitzhardinge 116 Abb. 149. Slg. Hunt (USA). Wealth of the Ancient World – The N. B. and W. H. Hunt Coll. (Ausstellungskat. Fort Worth 1983) Nr. 23 m. Abb. Herfort-Koch Kat. Nr. 151–2 Taf. 21,7.9. Spanien: S. 443 A. 20.

[88] Olympia B 5555. Kunze a. O. 245–50 Taf. 118–9. Herrmann, FaO 127 Taf. 87. Slg. Hunt (USA). Wealth Nr. 29 m. Abb.

[89] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 214 (Artemis). AthenNM. Kat. 24. KarusosATEM. Taf. 56. Häfner 127. LondonBrM. Cat. Br. Nr. 208 Taf. 3. Kouleimane-Bokotopoulou a. O. 142; 155; 163 Taf. 45 b–c; 53 a–b. Gehrig a. O. 611 Abb. 13–4. Fitzhardinge 116 Abb. 148. Tsirivakos ... Beil. 66. Walter-...

Hydrienträger,[90] Hirten[91] und Kentauren.[92] Bei den im ersten Viertel des 6. Jh. produzierten Telestas-Hydrien, so genannt nach dem Firmenzeichen des Bronzegießers Telestas auf einem Gefäß, wird der Griffansatz mit einer Frauenkopfprotome abgedeckt.[93] Bei den Hydrien des dritten Viertels des 6. Jh. bildet ein Jüngling als Herr der Tiere mit liegenden Löwen neben dem Kopf und Widdern zu seinen Füßen den Griff.[94]

Von Ägypten haben die lakonischen Erzgießer den von einer nackten Frau gestützten Standspiegel übernommen und diese Gerätgattung in Griechenland eingeführt (Taf. 18,9).[95] Mit Ausnahme eines Vorläufers aus dem Beginn des 6. Jh., bei dem die Frau mit den erhobenen Armen den Spiegel stützt (Athen 7540), verteilen sich die übrigen Standspiegel über die zweite Hälfte des 6. Jh. Die Mädchen stehen auf Tieren und halten Blüten, Granatäpfel oder Musikinstrumente in den Händen. Die Spiegelscheibe ist auf dem Kopf der Frau befestigt und wird seitlich von auf den Schultern der Frau hockenden Sphingen, Greifen oder Sirenen gestützt. Die langbeinigen, mädchenhaft schlanken, fast hageren Frauen tragen Schmuckketten um Hals und Oberkörper, das lange Rückenhaar wird durch Bänder zusammengehalten. Die ausdrucksvollen Gesichter wirken wach und gespannt. Die anmutigen, etwas spröde wirkenden Spiegelstützen, die wohl als Kultdienerinnen der Aphrodite zu deuten sind, zählen zu den reizvollsten Schöpfungen der lakonischen Plastik. Eine späte Spiegelstütze ist als einzige nach Art der Inselkoren mit Chiton und Schrägmantel bekleidet.[96] Nackte Mädchen mit Blüten und Musikinstrumenten in den

[90] AthenNM. 7614; 13662. Häfner 119. Fitzhardinge 98 Abb. 126. Hampe, Jantzen, Olympiabericht I (1936/37) 77 Abb. 40. Herfort-Koch Kat. Nr. 112–3 Taf. 15,2–3,5–6.

[91] AthenNM. 15142. Theophaneides, Delt 11, 1927/28 Par. 13 Nr. 7 Abb. 21. Herfort-Koch Kat. Nr. 123.

[92] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 430. ParisBN. Cat. Br. Nr. 514. Niemeyer, AntPl III (1964) 11 Taf. 27; 32 a. B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der ant. Kunst (1976) 154; 320 V 15–6. Herfort-Koch Kat. Nr. 154–5. S. 307 A. 71.

[93] Olympia B 175. Mainz 201. u. a. Neugebauer, AA 1938, 329–38 Abb. 1. Häfner: Charites 119–26 Taf. 16–7. E. Diehl, Die Hydria (1964) 10; 213. Gauer, FaO 117 Taf. 78. Pasquier, BCH 106, 1982, 281–7; 301 Abb. 1–10; 29–33. Rolley a. O. 32–6 Abb. 126; 131. Herfort-Koch Kat. Nr. 1–24 Taf. 1–2. Telestas: S. 216 A. 16.

[94] Sparta 3243. Lamb a. O. 83 Nr. 2 Taf. 9. AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 705. Young, JHS 57, 1937, 124 Taf. 5. Boston. Cat. Br. Nr. 410. Oxford 1890.221. Louvre. Cat. Br. Nr. 2785. Politis, Ephem 1936, 166–74 Abb. 20–3 Taf. 4. ...

[95] Sparta 594; 3302. Steinhauer 24; 28 Abb. 4; 6. AthenNM. 7540; 7548. BerlinCh. 31084. Dresden 44/16. MünchenMAK. Kat. Br. Nr. 4 (hier Taf. 18,9). New YorkMetrM. Cat. Br. Nr. 28 (RolleyB. Nr. 60) u. Inv. 23.160.31; 38.11.3. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 23 Nr. 11–2 m. Abb. New York Slg. Schimmel Cat. Nr. 24. Louvre Cat. Br. Nr. 138 u. Inv. 4941. Trapani (S. 428 A. 137). Valladolid (S. 443 A. 21). Wien-KMA. VI 2925. Praschniker, ÖJh 15, 1912, 219–52 Abb. 146–55 Taf. 5. Schweitzer, RM 44, 1929, 14. Richter, AJA 42, 1938, 337–44 Abb. 1–7. Schefold, WürzJbAltWiss 2, 1947, 45. Häfner 9–38. Karagiorga, Delt 20, 1965 Mel 96–109 Taf. 50–3. P. Oberländer, Griech. Handspiegel (Diss. 1967) 208–11. J. Boardman, E. la Rocca, Eros in Griechenland (1976) 85. Jucker: In Memoriam O. J. Brendel (1976) 25–35 Taf. 8 c–f. CongdonCMAG. 46–50 Nr. 1–2; 5–8; 10–1; 15; 23; 28; 114; 134 Taf. 1–2; 4–7; 12–3; 20; 23; 94. Walter-Karydi a. O. 21 Abb. 13–5. F. Muthmann, Der Granatapfel (1982) 39 Abb. 25. SchmidtGK. 64. LIMC II 48 Nr. 370–7 Taf. 35. Herfort-Koch Kat. Nr. 54–68; 73 Taf. 7,3–8; 8–9.

[96] AthenNM. 7465. Karagiorga a. O. 97 Taf. ... CMAG. Nr. 4 Taf. 3. Herfort-...

Händen sind in Sparta auch als Einzelvotive zu finden.[97] Eine Thymiaterionstütze aus dem dritten Viertel des 6. Jh. trägt wie die Krotalaspielerinnen (Taf. 18,7) den Peplos.[98] Eine gleichzeitig entstandene Thymiateriontrágerin ist dagegen mit Chiton und Schrägmantel bekleidet (Taf. 18,8).[99] Während sich der Bronzegießer in dem großflächig gefalteten, nur vorn ausgearbeiteten Schrägmantel noch an den samischen Koren der Cheramyes-Gruppe (Taf. 30,2) orientiert, zeigt die Frau in dem schlanken Wuchs, der leichten Schrittstellung und in der Raffung des Chitons deutlich den Einfluß der späten Kykladenkoren.

Ein spätdädalischer Kopf war mit einer Öse zum Aufhängen bestimmt.[100] Gleichzeitig ist eine Gruppe von getriebenen Kopfprotomen aus dem Ortheia-Heiligtum[101] und aus Olympia.[102] Von der Akropolis stammen großflächige Beschlagbleche mit Gorgoneion und Löwenkopf.[103] Eine Bronzeapplik zeigt Odysseus auf der Flucht vor Polyphem.[104] In Hohlgußtechnik gearbeitet wie der große Kriegerkopf (Taf. 18,2) ist ein spätarchaischer Fisch vom Amyklaion.[105]

Die Kleinbronzen aus Messenien, das im 7. und 6. Jh. zum Herrschaftsbereich von Sparta gehörte, stimmen mit den lakonischen überein, die handwerkliche Ausführung ist eher bescheiden.[106] Auch die Bronzen aus dem zwischen der Argolis und Sparta umstrittenen Grenzland Thyreatis sind mit lakonischer Kunst zu verbinden.[107]

In das Artemision sind als bescheidene Votivgaben mehrere tausend winzige Bleifigürchen in ausgeschnittenem Relief gestiftet worden, die zwar ganz summarisch gearbeitet sind, sich aber durch die Vielfalt der Typen – z. B. Göttinnen, Krieger, Tiere, Mischwesen – auszeichnen.[108] Unter den Bleivotiven sind auch einige massiv gegossene Figuren.[109]

[97] AthenNM. 15900. Lamb a. O. 101 Nr. 15 Taf. 11. AthenNM. 15897. Himmelmann-Wildschütz a. O. 127 Abb. 7–9. New York-MetrM. Cat. Br. Nr. 25. CongdonCMAG. Nr. 120. WienKMA. Kat. Br. Nr. 62. LanglotzBsch. 86 Nr. 15 Taf. 44b; 45b. Häfner 34–7. Herfort-Koch Kat. Nr. 70–2 Taf. 10,1–6.

[98] New YorkMetrM. 1972.118.57. D. v. Bothmer, Ancient Art from New York Priv. Coll. (1961) Nr. 129 Taf. 45. Herfort-Koch Kat. Nr. 39. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 21 Nr. 10 m. Abb.

[99] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 162. RichterKo. Nr. 100. Herfort-Koch Kat. Nr. 52 Taf. 7,1–2.

[100] Klagenfurt 1261. Praschniker, ÖJh 32, 1940, 60–7 Abb. 39–42. Dörig: Forschungen und Funde (Festschr. B. Neutsch 1980) 109–15 Taf. 20–5.

[101] Inv. 2207 u. a. Lamb a. O. 92 Taf. 10. Fitzhardinge 93 Abb. 112. Herfort-Koch Kat. Nr. 16.

[102] BerlinCh. Misc. 7102. Kunze, Olympiaberichte IV (1944) 126 Abb. 95–6. WallensteinKP. 35; 105 II/C 2. RolleyB. Nr. 34. Dörig a. O. 111 Taf. 25,27.

[103] AthenNM. 15904; 15917. Woodward a. O. 266–9 Taf. 21–2. Floren, Herfort, ...

126 Nr. 680 Abb. 469. Floren, Herfort a. O. 29. Herfort-Koch Kat. Nr. 125.

[105] Themelis, Delt 25, 1970 Mel 116 Nr. 1 Taf. 37b. GuarducciEG. I 283 Nr. 5 Abb. 132. Herfort-Koch Kat. Nr. 181.

[106] AthenNM. 14806; 14808–14809 (v. Longa). Versakis, Delt 2, 1916, 103–13 Abb. 52–4; 58. LambGRB. 85. Mertens, AntCl 18, 1949, 39–54 Taf. 1–2. Häfner 120. Jost, BCH 99, 1975, 358–63 Nr. 11. ThomasASSS. 103 Taf. 55,2. – AthenNM. 15269–15304 (v. Tempel d. Pamisos). M. N. Valmin, The Swedish Messenia Expedition (1938) 440–8 Taf. 33–4. – AthenNM. 7539. RidderCBSA. Nr. 832 Taf. 4,1. – Kalamata 2. Leon, AM 83, 1968, 175–85 Taf. 59–64. BCH 83, 1959, 639 Abb. 18; 21–2. – Mariemont. Cat. 86 G 54 (Athena). NiemeyerP. 23 A. 41. LIMC II 965 Nr. 73 Taf. 712. – Princeton 47–325. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 50 m. Abb. Herfort-Koch Kat. Nr. 42; 78–9; 88; 90; 118 Taf. 11,1–6.

[107] Astros 1–2; 17. Rhomaios, Prakt 1911, 254–79 Abb. 6–7; 12–3. BCH 98, 1974, 604 Abb. 81. Herfort-Koch Kat. Nr. 157; 172.

[108] Dawkins 249–84 Taf. 179–200 (Wace). Thompson, BSA 15, 1908/09, 127–41 Abb. ...

Die lakonische Tonbildnerei steht in dem Zeitraum vom späten 7. bis zur Mitte des 6. Jh. auf ihrem Höhepunkt.[110] Unter den Tonfiguren überwiegen die stehenden Frauen, die vor allem in der prägnanten Modellierung der Köpfe den Bronzen sehr nahe stehen. Sehr expressiv sind die grotesken Tonmasken aus dem Ortheia-Heiligtum.[111] Von einem kleinen Tempel aus der ersten Hälfte des 6. Jh. stammen Tonmetopen mit Kriegern und Pferden.[112] Die Steinreliefs mit den thronenden Heroen (Taf. 17,5) sind in kleinen Tonplatten nachgebildet worden, die mit Stiftlöchern an einem Hintergrund befestigt waren.[113] Auf den lakonischen Reliefpithoi aus dem ersten Viertel des 6. Jh. sind in den Hals- und Schulterfriesen Wagenfahrten, Kampf- und Jagdszenen dargestellt.[114]

Sparta ist vom späten 7. bis zur Mitte des 6. Jh. das führende Zentrum der Elfenbeinschnitzerei im griechischen Mutterland.[115] Die im Orient beheimatete Elfenbeinschnitzerei ist den lakonischen Künstlern wohl von ostgriechischen Werkstätten übermittelt worden. Unter den lakonischen Elfenbeinarbeiten überwiegen die Reliefs mit verschiedenartigen Bildthemen wie Göttergruppen, diversen Schilderungen aus dem griechischen Mythos und Tieren gegenüber den Freifiguren, vornehmlich stehenden und thronenden Göttinnen und liegenden Tieren, meist Löwen mit ihrer Beute. Die Schnitztechnik ist zunächst noch unvollkommen, wird aber schon bald sicher beherrscht. Von Anfang an zeigen die lakonischen Elfenbeinfiguren in Typen und Stil ausgeprägt lokale Züge, sind in der prägnanten Durchmodellierung den Bronzearbeiten besonders eng verwandt, in der präzisen Ausgestaltung der Details vermitteln sie einen Eindruck von dem Formenreichtum der verlorenen Mei-

[110] Sparta. LondonBrM. Cat. TC. Nr. 1001–59. Dawkins 145–55; 158–60 Taf. 28–39; 42–3. Farrell, BSA 14, 1907/08, 48–73 Abb. 1–8. Woodward, BSA 29, 1927/28, 75–107 Abb. 1–11 Taf. 1 (v. d. Akr.). Thompson a. O. 116–26 Abb. 2–5 Taf. 6 (v. Menelaion). ARepLondon 23, 1976/77, 38 Abb. 40–3. Jenkins, BSA 33, 1932/33, 66–79 Taf. 7–11. KnoblauchStud. 123. HigginsGT. 51; 146. Fitzhardinge 45–55 Abb. 33–44. MüllerLuM. 271 Nr. 269. Artemis: S. 215 A. 7.

[111] Dawkins 163–86 Taf. 47–62 (Dickins). Karagiorga, Gorg. Keph. 130 Taf. 18.

[112] Steinhauer, Delt 27, 1972 Chron 246 Taf. 182a–d. BCH 101, 1977, 560 Abb. 101–2. Steinhauer, ASAtene 60, 1982, 329–41 Abb. 1–6.

[113] BSA 11, 1904/05, 86 Abb. 7. BSA 12, 1905/06, 288 Abb. 3–6. Ergon 1956, 101 Abb. 105–6. Prakt 1956, 211 Taf. 105a. Prakt 1960, 228 Taf. 170 ...

son, Relief Pithoi from the Archaic Period of Greek Art (Diss. 1975 ersch. 1979) LXXX; 67–77 Taf. 16–8. Steinhauer 46 Abb. 15–6. Fabricotti, AttiMGrecia N. S. 18–20, 1977–79, 160 Taf. 62. Hitzl, Volutenkrater 12.

[115] Sparta. AthenNM. 15329–15849; 16430–16435. KopenhagenNC. 3570–3571. Versakis, Ephem 1914, 25–49 Abb. 1–33. Dawkins 203–48 Taf. 91–178. MarangouLEB. (Herdejürgen, Gymnasium 81, 1974, 218). Marangou, AM 87, 1972, 77–83 Taf. 36. Christiansen, MeddelelsGlyptKøb 35, 1978, 97–106 Abb. 1–4. Fitzhardinge 57–69 Abb. 45–78. RichterKo. Nr. 34. GabelmannLöwenb. 111 Nr. 52a–f. MüllerLuM. 244; 261 Nr. 105; 123; 206; 210–1. Hadrinelioo Price, JHS 91, 1971, 58 Nr. 12–c. Cremer, ZPE 48, 1982, 284. DierichsBG. 108–17. Ch. Delplace, Le Griffon (1980) 59. LIMC II 625; 627; 631; 660; 702; 709 Nr. 17; 42; 86–97; 638; 1048; 1057; 1138 m. Abb. J. B. Carter, Greek Ivory-Carving in ... and Archaic Periods (Diss. ...

sterwerke aus Metall. Lakonische Elfenbeinarbeiten sind nach Athen,[116] Perachora,[117] Ithaka[118] und Kreta[119] exportiert worden.

Arkadien

Arkadien, im Zentrum der Peloponnes gelegen, ohne Zugang zum Meer, ist ein nach außen abgeschlossenes Hirtenland, in dem eine bedeutende künstlerische Produktion nicht zu erwarten ist. Für wichtige Aufträge wie Kultstatuen wurden berühmte auswärtige Künstler berufen, für den Apoll in Tegea Cheirisophos aus Kreta (S. 121), für die Athena Alea am gleichen Ort der attische Bildhauer Endoios (S. 298).

Die Monumentalplastik in Arkadien ist aus lokalem Material, Poros, Kalkstein und dem geringen bläulichen Marmor. Die arkadische Plastik ist stark beeinflußt von der Kunst der Nachbargebiete, von Sparta im Süden und den Kunstzentren der Nordostpeloponnes. Ein ganz primitives Poroswerk, bei dem nur der Kopf ausgearbeitet ist,[1] und ein ganz entsprechender Marmortorso,[2] beide aus Orchomenos, stehen am Anfang. Spätdädalisch ist die Kalksteinstatue einer thronenden Göttin aus der Nähe von Tegea,[3] deren massiger Körper an die Thronenden in Sparta (Taf. 17,2) erinnert. Die gleichzeitig entstandene Sitzstatue der „Agemo" aus Asea (Taf. 19,1)[4] ist härter in den Formen, steht Kykladischem (Taf. 8,2) nahe. Der hagere Kouros von Phigalia, bei dem noch die Schamhaare angegeben sind, streckt die angewinkelten Arme nach vorn (Taf. 19,2).[5] Der Jüngling wirkt nach den kantigen Umrißformen sehr altertümlich, ist aber eine provinzielle, lokale Arbeit aus dem vorgerückten 6. Jh. Ein Kourostorso in Megalopolis schließt sich an.[6] Der lebensgroße Marmorkopf eines Kouros aus Mantineia ist von argivischen Vorbildern abhängig.[7] Ein Kopf aus Lepreos zeigt in der radial gegliederten Kurzhaarfrisur eigenständig lokale Züge.[8]

[116] AthenNM. 6530–6531. MarangouLEB. 186 Abb. 152–3. S. 309 A. 94.
[117] S. 204 A. 139.
[118] Robertson, BSA 43, 1948, 115 Taf. 47–8. MarangouLEB. 192. S. 321 A. 21.
[119] S. 149 A. 138.
[1] Levidi. Burr, AJA 31, 1927, 169–76 Abb. 1–4. Müller, MetrMusStud 5, 1934–36, 163 Abb. 11. R. Lullies, Die Typen der griech. Herme (1931) 39. Homann-WedekingAGG. 124 Abb. 62. KarakatsanisSAK. 49 K 1; 109; 126; 137.
[2] F. Hiller v. Gaertringen, H. Lattermann, Arkadische Forschungen (1911) 29 Abb. 5 Taf. 8,2.
[3] AthenNM. 57. KarusosATEM. Taf. 45a–c. KiB 197,3. Krans [illegible] Soft Limestone (1978) 130 Taf. 34. FuchsSG. 247 Abb. 270. AlfordSFAGS. 40–3; 169–73 Nr. 6. JungTSG. A. 368.
[4] AthenNM. 6. BrBr 144. U. Häfner, Das Kunstschaffen Lakoniens in arch. Zeit (Diss. 1965) 63; 113. Kranz a. O. 24; 42 Taf. 14,1–2. AlfordSFAGS. 40–5; 174–7 Nr. 7. LIMC I 282 Taf. 208. JungTSG. 39. la Genière, MEFRA 97, 1985, 711 Abb. 7–8.
[5] Olympia 257. Hyde, AJA 18, 1914, 156–64 Abb. 1. BrBr 791/2 S. 4 Abb. 3. Häfner a. O. 62; 152. RichterK. Nr. 41.
[6] Adreiomenou, Delt 28, 1973 Chron 653 Taf. 617a.
[7] Steinhauer, Delt 29, 1973/74 Chron 300 Taf. [illegible] BCH 104, 1980, 605 Abb. 51.

Bei einem Männerarm aus Alipheira ist die Hand zur Aufnahme eines Bogens durchbohrt.[9]

Ein hockender Löwe aus einer Nekropole in der Umgebung von Dimitsana[10] ist eine steife Nachbildung korinthischer Vorbilder (Taf. 14,3). Zum Giebel eines Tempels in Asea gehören Reste eines Löwen und eines Triton.[11] Ein Scheibenakroter aus Marmor mit einer eilenden Frau bekrönte den Tempel der Artemis Knateakis in Tegea.[12] Auf einem Antenkapitell aus Marmor ist ein Triton dargestellt.[13] Ein Marmorrelief mit Gorgoneion und Löwentatze gehörte wohl auch zum Schmuck eines Gebäudes.[14] Ein Relief mit zwei Frauen aus Asea ist sehr grob gearbeitet.[15] Das Totenmahlrelief des späten 6. Jh. aus Tegea[16] zeigt eine thronende, sich entschleiernde Frau, davor Dienerknabe mit Kranz und den Rest der Kline mit dem gelagerten Heros. Das Thema des Totenmahls ist von Paros (Taf. 11,3) übernommen, der Figurenstil ist dagegen von den lakonischen Heroenreliefs (Taf. 17,5) geprägt.

Die zahlreichen arkadischen Kleinbronzen[17] aus Orten mit bedeutenden Heiligtümern wie Tegea,[18] Asea,[19] Lusoi,[20] Phigalia,[21] Lykosoura[22] und dem Lykaion[23] sind zumeist in lokalen Gießereibetrieben gearbeitet.[24] Dargestellt sind Götter, Reiter, Kouroi und vor allem Hirten (Taf. 19,3).

[9] A. K. Orlandos, He Arkadike Alipheira (1967/68) 118 Abb. 93.
[10] F. Willemsen, OF IV (1959) 41 Taf. 40. GabelmannLöwenb. 100 A. 415.
[11] Tegea. Rhomaios, Ephem 1957, 114–63 bes. 143 Abb. 33–4. Delt 24, 1969 Chron 130 Taf. 117a. BCH 95, 1971, 878 Abb. 159. BookidisASAP. 108 P 29. HölscherBAT. 79.
[12] Rhomaios, Ephem 1952, 18 Abb. 16. GoldbergTDAGA. 50 D 43.
[13] Tegea. E. v. Mercklin, Antike Figuralkapitelle (1962) 35; 40 Nr. 101 Abb. 162–4.
[14] Tegea 1311. Karagiorga, Delt 19, 1964 Mel 117; 121 Nr. 14 Taf. 68c.
[15] Tegea 1605. Rhomaios, Ephem 1957, 144 Abb. 35. Ergon 1958, 137 Abb. 146. BCH 83, 1959, 626 Abb. 21.
[16] AthenNM. 55. Thönges-Stringaris, AM 80, 1965, 3–13; 97 Nr. 201 Beil. 6,1. Effenberger, FuB 14, 1972, 133–42 Abb. 2. B. Fehr, Orientalische und griech. Gelage (1971) 111; 176 Nr. 469. DentzerMBC. 598 R 260 Abb. 512. Zum Relieftypus vgl. S. 171 A. 92.
[17] FurtwänglerKlSchr.II, 458–71. LambGRB. 91–6 Taf. 29–31. Dies., BSA 27, 1925/26, 133–43 Nr. 1–19; 21–6; 28 Taf. 24–5. Lévêque, BCH 77, 1953, 108–15.
[18] Dugas, BCH 45, 1921, 356–94 Abb. 17–47 (Nr. 58 Athena Alea: S. 298 A. 11). Deonna, BCH 55, 1931, 229–39 Abb. 1–5. Rhomaios, Ephem 1952, 27 Abb. 21.
[19] [illegible]
[20] AthenNM. Reichel, Wilhelm, ÖJh 4, 1901, 33–58 Abb. 20–2; 24; 60; 65–6; 98. Sinn, JbKuSammlBadWürt 17, 1980, 25–40. – Frankfurt. Kat. II Nr. 13. C. Davaras, AntK Beih. 8, 1972, 63 Abb. 58–9. LIMC II 633 Nr. 104 m. Abb. – Karlsruhe F 1926. LIMC II 633 Nr. 109 Taf. 451.
[21] AthenNM. Kourouniotis, Ephem 1910, 300–32 Abb. 19–27; 51. – Olympia. Yalouris, Acta XI Internat. Congr. Arch. (London 1978) 94 k–l Taf. 42b–43a.
[22] AthenNM. Jost, BCH 99, 1975, 339–64 Abb. 1–38.
[23] AthenNM. Kourouniotis, Ephem 1904, 178–96 Abb. 8–16.
[24] Weitere: AthenNM. 12349. Langlotz-BSch. 69 Taf. 35c. – AthenNM. Stath. 328. Kunze, Coll. H. Stathatos III (1963) 50–8 Nr. 16 Taf. 6–7. Ders., 109. BWPr (1953) 6–13 Taf. 1–3. – Baltimore. Cat. Br. Nr. 284. Kent Hill, JWAG 11, 1948 19–23 Abb. 1–2. – BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 163–78; 194. – Boston. Cat. Br. Nr. 22; 24; 26; 32. ThomasASSS. 67 Taf. 28,1. – Cambridge Mass. 1956.533. The F. M. Watkins Coll., Fogg Art Mus. (1973) 20 Nr. 4. – Sparta. Delivorrias, Delt 24, 1969 Chron 130 Taf. 119a–c. BCH 95, 1971, 878 Abb. 162–4. – Karlsruhe. Kat. Br. Nr. 929. – Nauplia. BCH 90, 1966, 786 Abb. 9. Ephem 1963, 113 Abb. 27. Delt 19, 1964 Chron 127 Taf. 126b. – New YorkMetrM. Cat. Br. Nr. 58; 60. RichterHGC. [illegible] Taf. 58f–h. RolleyB. Nr. 62. – New York [illegible] Louvre. Cat. Br. [illegible]

Die besten Stücke sind importiert: der sitzende Zeus vom Lykaion[25] und die Chimaira von Orchomenos[26] aus Korinth, der Herakles von Mantineia[27] aus Argos und ein Krieger von Lykosura[28] aus Sparta. Mit Ausnahme der in ihrem Tun frisch und lebendig nachempfundenen Hirten sind die lokalen Bronzen steif und unbeholfen in den Bewegungen, die Proportionen sind schwer, altertümliche Züge werden lange bewahrt. Die retrospektiven Elemente in der arkadischen Kleinplastik zeigen sich besonders deutlich an einigen Werken aus der ersten Hälfte des 7. Jh. Zwei Eisenstatuetten aus Phigalia, ein Mann mit seitlich ausgebreiteten Armen, nach dem Epiphaniegestus wahrscheinlich das Bild des Apoll,[29] und ein gegürteter Mann mit nach vorn gestreckten Armen[30] schließen in der starken Überlängung der Körper an die spätgeometrischen Krieger an, sind nach der Kopfbildung provinzielle, subgeometrische Arbeiten. In der Tradition der Muschelhornbläser (Taf. 5,6) steht ein sitzender Syrinxspieler.[31] Auf einem breiten Bronzegürtel aus der Nähe von Asea ist ein Wagenkampf dargestellt.[32] Arkadisch ist der ausschreitende Zeus aus Epidauros mit der Künstlersignatur des Hybrisstas.[33]

Unter den zahlreichen, zumeist weiblichen Tonfiguren aus Arkadien[34] ist der seltene Typus einer auf einem Kamel reitenden Göttin.[35]

Elis

Während die elischen Bronzewerkstätten in geometrischer Zeit die Mehrzahl der Votivfiguren in Olympia gearbeitet haben (S. 60), werden sie in archaischer Zeit von den Gießereibetrieben der führenden Kunstzentren bald ganz vom Markt verdrängt. Unter den archaischen Kleinbronzen in Olympia gibt sich eine kleine Gruppe durch eigentümlich provinzielle Formen als lokale Arbeiten zu erkennen. Die Produktion der Rindervotive setzt sich in einigen bescheidenen Exemplaren bis ins frühe 6. Jh. fort.[1] Gegenüber den Vorgängern nehmen Format und Volumen der Stiere zu, das starre geometrische Achsengerüst wird erst allmählich abgestreift. Ganz ähnlich sind die Tiere auf subgeometrischen Treibreliefs aus der Altis.[2] Die Dreifußkessel mit Aufsatzfiguren werden von den elischen Werkstätten auch noch im frühen 7. Jh. hergestellt. Ein direkter Nachfahre des elisch-geometrischen Lanzenschwingers

Nr. 102. Devès, Revue des Arts 6, 1956, 188 Abb. 3. – ParisBN. Cat. Br. Nr. 311. – Providence. Cat. Br. Nr. 12. – LondonBrM. 1922.11-15-1. NiemeyerP. 23; 89. LangotzNK. 175 A. 22 Taf. 54,5. – Tegea 1589. Kunze, Olympiabericht VII (1961) 179 Abb. 100.

[25] S. 201 A. 103.

[26] S. 204 A. 127.

[27] S. 209 A. 27.

[28] S. 224 A. 85.

[29] AthenNM. Kourouniotis, Ephem 1910, 309 Abb. 28–9.

[30] Olympia M 582. Ergon 1959, 108 Abb. 112. BCH 84, 1960, 694 Taf. 18,1 (Arme getrennt gearbeitet).

[31] Genf Slg. Ortiz. SchefoldMGK. 110 Nr. 53 m. Abb. Canciani, ...

1960 Mel 63–71; 105 Taf. 28 A–33. Häfner a. O. 126. Boardman: The European Community in Later Prehistory (Studies in Honour C. F. C. Hawkes 1971) 124 Taf. 11.

[33] ParisPP. Cat. Br. Nr. 1. RE IX 33 (2). AlBildK XVIII 210. EAA IV 59 Abb. 75.

[34] Tegea. Reichel, Wilhelm, a. O. 37–41 Abb. 25–45. Wegner: Aparchai (Festschr. P. E. Arias 1982) 218. LondonBrM. Cat. TC. I Nr. 989–94. – Phigalia (FO). Gialouris, AAA 6, 1973, 53 Abb. 14. – Mantineia (FO). Delt 18, 1963 Chron 88 Taf. 104.

[35] AthenNM. 4353. Karaghiorga, AM 84, 1969, 87–102 Taf. 38–9.

[1] W.-D. Heilmeyer, OF XII (1979) 159–70 Nr. 801–6; 808; 810–8 Taf. 98–9; 102–4 ...

(Taf. 4,7) ist ein Pferdeführer von einem Ringhenkel in Olympia.[3] Übereinstimmend ist bei beiden Jünglingen der trapezförmige, total abgeflachte Oberkörper, der vorn auf den mächtigen Schenkeln aufsitzt, so daß Rücken und Glutäen rechtwinklig aufeinanderstoßen. Die gleichmäßige Rundung des Kopfes und die kräftigen, vom Oberkörper abgegrenzten Arme erweisen den Pferdeführer als subgeometrische Arbeit des frühen 7. Jh., die jegliches Formgefühl vermissen läßt. Im Verhältnis zum Rumpf ist der Kopf mit den grob modellierten Gesichtszügen zu groß, die stummelartigen Oberschenkel mit den ringsum tief einschneidenden Kniekehlen sind dagegen viel zu kurz. Ein weiterer Pferdeführer mit überlängten Beinen gehört nach den schulterlangen Haaren und zwei auf die Brust fallenden Strähnen schon in die Mitte des 7. Jh.[4] Den abgeplatteten Oberkörper hat noch ein Kouros, dessen eingeritzte Inskriptionen ganz willkürlich über die Bauchdecke verteilt sind.[5] Straffer gebaut ist ein nackter, nur mit Helm und Beinschienen bewaffneter Krieger aus dem späten 6. Jh., der wie die geometrischen Jünglinge mit dem erhobenen Arm den Speer schwingt.[6] Grobschlächtig wirkt das breite, von einem Bart gerahmte Gesicht mit gekerbter Mundspalte. Mit dem Krieger sind zwei eilende Silene aus dem Alpheiostal zu verbinden.[7] Ein elischer Bronzegießer hat das einzige erhaltene Palladion in Olympia geschaffen (Taf. 19,5).[8] Die mit einem schweren, glatt anliegenden Ärmelchiton bekleidete Athena trug am linken Arm den Schild, der erhobene rechte Arm hielt die Lanze. Der Körper ist völlig ungegliedert, nur das zu tief sitzende Gesäß wölbt sich leicht vor. Den Kopf umschließt ein korinthischer Helm, der vom Gesicht nur die grob eingeritzten Augen und den breiten Mund freiläßt. Das zeichenhaft angelegte Götterbild gibt sich nach den unsicher wirkenden Proportionen und derben Formen als Werk der Umbruchsphase der ersten Hälfte des 7. Jh. zu erkennen und ist damit das älteste Palladion des griechischen Festlandes. Spätarchaisch ist ein bärtiger Leierspieler im langen Chiton aus Elis.[9] Zu dem Leierspieler gesellt sich ein kniender Aulet aus Eisen.[10]

Die Tonfiguren aus dem Heiligtum bei Makrysia südlich von Olympia, ein Jünglingstorso und ein mit Reiterfriesen geschmücktes Perirrhanterion, sind lokale Arbeiten.[11] Parischer Import ist ein Marmorkouros aus Pheia, der Hafenstadt von Olympia.[12]

Der Giebel eines an der Wende vom 6. zum 5. Jh. entstandenen Tempels in Keryneia im benachbarten Achaia war mit Skulpturen aus parischem Marmor geschmückt.[13] Nach den erhaltenen Resten war im Giebel ein Kampf von Hopliten mit Athena in der Mitte dargestellt.

[3] Inv. B 4850. Kunze, Olympiabericht VII (1961) 156 Taf. 68,1. Vgl. S. 63 A. 286.

[4] AthenNM. 6166. Willemsen, Olympiabericht VII, 192 Abb. 107–8.

[5] Inv. B 4300. Kunze a. O. 157 Taf. 68,2.

[6] Inv. B 4240. Kunze a. O. 169 Taf. 72–3.

[7] Genf. Slg. Ortiz. J. Dörig, Art Ant.-Coll. ...

[9] New YorkMetrM. Cat. Br. Nr. 59. Mertens, BMetrMus 43, 1985 (2) 28 Nr. 15 m. Abb.

[10] Olympia. Papathanasopoulos, Delt 24, 1969 Chron 153 Taf. 154 b. BCH 95, 1971, 909 Abb. 230.

[11] Olympia. Ergon 1956, 85 Abb. 84–5. Gialouris, Prakt 1956, 189 Taf. 83 b–4 a.

[12] S. 162 A. 17. ... AKGP I

Olympia

L. Drees, Olympia – Götter, Künstler und Athleten (1967). HerrmannO. MallwitzO. (Gnauer, Gnomon 46, 1974, 278–84). Felten, AM 97, 1982, 79–97. FaO.

Das Zeus-Heiligtum in Olympia ist seit der Einführung der olympischen Spiele 776 das religiöse und kulturelle Zentrum Griechenlands. Während die Kultstätten der Frühzeit noch von bescheidener Form sind, geben die in archaischer Zeit errichteten, monumentalen Kultbauten dem Heiligtum einen repräsentativen Charakter. Der heilige Bezirk wird durch zahlreiche großformatige, z. T. kolossale Weihestatuen bevölkert. Bis in spätarchaische Zeit werden nur Götterbilder, vornehmlich des Zeus, aufgestellt.[1] Seit der zweiten Hälfte des 6. Jh. erhalten die Sieger in den olympischen Wettspielen das Recht, ihre Ehrenstatuen als Weihgeschenke im Heiligtum aufzurichten.[2] Die frühen, noch aus Holz geschnitzten Siegerstatuen, die im Kourosschema stehen, werden schon bald durch stärker bewegte Bronzefiguren abgelöst, deren Haltung und Attribute auf den jeweiligen Siegerwettbewerb hinweisen. Wie schon in der geometrischen Epoche zeichnet sich Olympia auch in archaischer Zeit durch eine einzigartige Fülle von Bronzevotiven aus, die immer reicher und aufwendiger werden.[3] Alle griechischen Staaten trugen zur würdigen Ausgestaltung der Altis bei. Während einige Bildwerke in der Heimat geschaffen und dann nach Olympia transportiert wurden, wurde die Mehrzahl der Weihegeschenke am Ort hergestellt. Daher richteten die führenden Erzgießerschulen in der Altis feste Niederlassungen ein.[4] So war Olympia die Stätte der Begegnung und des befruchtenden, wechselseitigen künstlerischen Austausches zwischen den Bildhauern.

Als erste Gottheit erhielt Hera, die Gemahlin des Zeus, um 600 in Olympia einen monumentalen dorischen Tempel, dessen Kultbild und figürlicher Schmuck von korinthischen Bildhauern geschaffen wurden.[5] Neben dem kolossalen Sitzbild der Hera war auf der gleichen Basis eine altertümliche Statue des bärtigen Zeus mit einem Helm auf dem Haupt aufgestellt.[6] Nach dem antiquierten, noch an die behelmten geometrischen Lanzenschwinger (Taf. 4,2–3, 7) anknüpfenden Typus und der untergeordneten Stellung war das Zeusbild wahrscheinlich ein altehrwürdiges Sphyrelaton, das ursprünglich im Freien stand und erst nachträglich als provisorisches Kultbild mit dem seiner Gemahlin vereinigt wurde.

[1] Paus. V 21–4.

[2] Paus. VI 1–18. RE II A 2265–74 (Lippold). H. Förster, Die Sieger in den olympischen Spielen (1891/92). MorettiO. HerrmannO. 114–8. W. H. Gross, Quas Iconicas vocant (NachrAkGött 1969–3–) 61–76. EbertGES. Vgl. S. 97 A. 46.

[3] A. Furtwängler, Die Bronzen (Olympia ...

... 1983, 779–82. Rolley, RA 1983, 325–8). H. Philipp, Bronzeschmuck aus Olympia (OF XIII, 1981).

[4] Heilmeyer, JdI 84, 1969, 6–28 Abb. 10–30. Bol a. O. 71–98.

[5] S. 194.

[6] Paus. V 17,1. Dio Chrysost. XII 54. O. ...

Auf einer Terrasse am Kronos-Hügel wurden von verschiedenen griechischen Poleis Schatzhäuser in Form von Antentempeln erbaut, die zumeist mit figürlichem Bildschmuck verziert waren.[7] Ein Reliefgiebel mit Hähnen gehört nach dem in der ostgriechischen Bauplastik geläufigen Thema wohl zum Schatzhaus von Byzantion.[8] Weitere stark fragmentierte Giebelreste können nicht mit einem bestimmten Bauwerk in Verbindung gebracht werden.[9] Die von Akroteren bekrönten Tondächer des korinthischen Typs sind überwiegend von korinthischen Koroplasten geschaffen worden.[10] Dagegen stammt ein Frauenkopf mit vollem, rundem Gesicht, schmalen, linsenförmigen Augen und schräg abfallender Profillinie wohl vom Tondach des Schatzhauses der Sybariten.[11] Als Metopenschmuck eines spätarchaischen Schatzhauses diente ein von einer Profilleiste gerahmtes Bronzebeschlagblech mit einem knienden Bogenschützen in skythischer Tracht, der in ausgeschnittenem Flachrelief dargestellt ist.[12]

Die frühen monumentalen Votivstatuen sind Sphyrelata, die aus getriebenen Bronzeblechen freitragend oder über einem stabilisierenden Holzkern zusammengesetzt sind. Auf das Kultbild einer thronenden Göttin aus Holz war ein Bronzekopf aus getriebenem Blech aufgesetzt.[13] In dem schmalen, dreiecksförmigen Frauengesicht wölben sich die Wangen und das schwere Kinn kräftig vor. Der schmale Mund, die Nase und die in anderem Material eingesetzten Augen wirken etwas kleinteilig. Das Haar wird von einer breiten, rosettengeschmückten Stephane verdeckt. Der Sphyrelatonkopf ist im dritten Viertel des 7. Jh. in der Nordostpeloponnes entstanden, das wuchtige Kinn erinnert an korinthische Frauenbilder der Zeit (Taf. 15,6). Die leicht vorspringende, mit gravierten Mäandermustern verzierte Mittelpartie eines großflächigen Bronzereliefs wird von zwei vegetabilischen Spiralbändern gerahmt.[14] Nach der betont hervorgehobenen Mittelborte, ein charakteristisches Merkmal der frühen Frauentracht (z. B. Taf. 6,1; 6,3; 10,4), und der dickwandigen Treibarbeit stammt das Bronzerelief von dem Sphyrelaton einer frühdädalischen Göttin. In die gleiche Zeit gehören die stark fragmentierten Sphyrelata von drei bis zu lebensgroßen Götterbildern in langen Gewändern.[15] An den Seiten der kubisch gebauten Körper zeichnen sich die flach anliegenden Arme nur schwach ab, dagegen sind die Finger der Hand deutlich vorgetrieben. Der griechische Erzbildner hat die

[7] HerrmannO. 97–104. MallwitzO. 163–79.

[8] Inv. 33–35. G. Treu, Olympia III (1897) 21–5 Abb. 19–21 Taf. 4.4–7. BookidisASAP. 143.

[9] Treu a. O. 15; 18; 25 Abb. 10–1; 13–7; 22. BookidisASAP. 93–7; 101 P 24–5; 27. MallwitzO. 163–79. HerrmannO. 97–104.

[10] S. 197 A. 68.

[11] Inv. T 1. Hampe, Jantzen, Olympiabericht ...

... 53–4. LanglotzNK. 187 Taf. 30,1. S. 432 A. 201.

[12] AthenNM. 6443. Furtwängler a. O. Nr. 717 Taf. 40.

[13] Inv. B 5099. Kunze, Delt 17, 1961/62 Chron 121 Taf. 140. MallwitzO. 57 Abb. 59.

[14] Inv. B 1740. Herrmann, Olympiabericht VI (1958) 166 Taf. 63–4. Dierichs, Boreas 7, 1984, 30 Abb. 13.

[15] Inv. B 4980; 5039; 5048; 5085. Herr... ...O. 86 Taf. 24a–b. Ders., FaO 53 Taf. ...

Kleider mit ziselierten Mustern und zusätzlich mit getriebenen figürlichen Bronzereliefs orientalischen Ursprungs geschmückt. Von dem Sphyrelaton einer stehenden Frau des frühen 6. Jh. ist der leicht gewölbte linke Oberschenkel mit dem am Körper herabhängenden Arm gefunden.[16] Die von gebogenen Steilfalten flankierte Hand hebt sich in flacher Wölbung klar vom Gewand ab. Unter den ausgestreckten Fingern ist das Gewand mit einer plastisch aufgesetzten Rosette verziert. In voller Rundung gearbeitet ist der nackte, am Gewandansatz halbkreisförmig ausgeschnittene Fuß eines Sphyrelaton, der mit Nägeln zwischen den Zehen auf der Basis befestigt war.[17] Der etwas unterlebensgroße Oberkörper eines weiblichen Flügelwesens, der aus freitragenden Bronzeblechen zusammengenietet ist, war mit dem aufgebogenen unteren Rand auf einem Untergrund befestigt (Taf. 19,4).[18] An dem ungegliederten, von einem dünnen Gewand bedeckten Körper wölben sich die Brüste vor. An die Stelle der Arme treten kurze Sichelflügel mit grob skizzierten Schwungfedern. Das kompakte Gesicht ist fest gebaut. Die großen Augen unter den gratigen Brauenbögen sind in Bein eingelegt. Das Haar wird durch eine breite Binde zusammengehalten, je drei glatte Strähnen fallen nach vorn auf die Brust. Das geflügelte Sphyrelaton aus dem frühen 6. Jh. ist das Werk einer ostgriechischen, wohl samischen Erzgießerschule, das in dem summarisch modellierten Körper und den etwas starren, fast leblosen Gesichtszügen befangen wirkt. Wegen der fehlenden Arme bietet sich als Deutung der Flügelfrau eher ein tierisch-menschliches Mischwesen als eine weibliche Gottheit an.

Seit dem ausgehenden 8. Jh. sind in Olympia neben den traditionellen Bronzedreifußkesseln mit fest montierten Beinen neuartige Kessel mit getrennt gearbeiteten Becken auf kegelförmigen Ständern aus dickwandigem Blech verbreitet, die aus dem Orient importiert sind.[19] Die Griffattaschen der Kessel sind als Mischwesen aus menschlichem Oberkörper und stark stilisiertem Vogelleib gestaltet, deren Geschlecht nur selten durch die Angabe des assyrischen Keilbartes als männlich festgelegt ist. Als weiterer Kesselschmuck sind zwischen den Attaschen Stierkopfprotomen an die Wandung angenietet und auf dem flachen Rand Tiere angebracht. Die griechischen Bronzegießer haben die orientalischen Kessel mit den unbärtigen Sirenenattaschen schon früh nachgebildet und bald selbständig weiterentwickelt. Die orientalisierenden griechischen Kessel sind zunächst mit Greifen-, Löwen-, Stier- und Adlerkopfprotomen geschmückt, von denen sich die Greifenprotomen schließlich als alleiniger Dekor der danach benannten „Greifenkessel" durchsetzen. Obwohl der Typus des Greifen aus dem Orient stammt, ist die Ausstattung der Kessel mit Protomen dort nicht üblich, sondern eine griechische Erfindung. Der Greif ist eine phantastische Mischung von

[16] Inv. B 5534 b. Athen Inst. Neg. Ol. 5646. (Unpubl.).

[17] Inv. B 6027. Hampe, Jantzen, Olympiabericht I, 92 Taf. 36 u.

[18] Inv. B 6500. HerrmannO. 114 Taf. 37. Ders., FaO 137 Taf. 95. Zum Typus vgl. S. 366 A. 139.

[19] U. Jantzen, Griech. Greifenkessel (1955). Benson, AntK 3, 1960, 58–70 Taf. 1–2. Akurgal, KA 35–69 Abb. 17–42. Muscarella, Hesp 31, 1962, 317–29 Taf. ... Zeit I–II (OF VI, 1966; XI, 1979). (Marcadé, REA 73, 1971, 484. Canciani, ArchCl 32, 1980, 301–5. Bouzek, BJb 182, 1982, 619. Stoop, BABesch 57, 1982, 218. White Muscarella, Gnomon 53, 1981, 46–54). Herrmann, FaO 56–74 Taf. 26–40. Konti-Konti, AAA 4, 1971, 273–6; 281. Kyrieleis, AM 92, 1977, 71–89 Taf. 30. Maaß, MüJb 3. Ser. 29, 1978, 11–8 Abb. 7–11. Ch. Delplace, Le Griffon (1980) 86–9 ... Ders., AA 1982, ...

verschiedenen Tiervorbildern mit abstrakten Elementen. Der Raubvogelkopf mit weit aufgerissenem, gekrümmtem Schnabel und spitz vorstoßender Zunge wird gegen den Halsabsatz durch einen Hautwulst abgegrenzt, aus dem zwei lange, spitze Tierohren herauswachsen. Zwischen den weit geöffneten Augen ragen Stirnwarzen und ein Knauf hoch, am lang geschwungenen Hals ringelt sich eine Spirallocke. Der im Orient geprägte Greifentypus ist von den griechischen Künstlern unverändert beibehalten und nur in der Synthese der Einzelelemente immer wieder variiert worden. Die großformatigen, zum Teil riesigen Kesselprotomen sind zunächst aus getriebenem Blech, etwa ab dem mittleren 7. Jh. im Hohlgußverfahren hergestellt worden. Als Kesselständer haben die Griechen von Anfang an die leichten Stabdreifüße aus dünnem Gestänge bevorzugt. Die orientalisierenden Greifenkessel verdrängen im 7. Jh. die traditionellen Dreifußkessel aus den griechischen Heiligtümern, erreichen mit den kolossalen Exemplaren des mittleren 7. Jh. ihren Höhepunkt und werden dann selbst im ausgehenden 7. Jh. von Dreifüßen mit rein griechischem Schmuck abgelöst. Das vom orientalischen Habitus geprägte, stark stilisierte Greifenbild erschwert die landschaftliche Einordnung der Greifenkessel ungemein. Schon die griechische Bezeichnung „Krater Argolikos"[20] für den Greifenkessel weist Argos als führendes Produktionszentrum dieser Gerätgattung aus. In Argos, das schon im 8. Jh. wichtigstes peloponnesisches Produktionszentrum der Dreifußkessel war, sind zuerst die orientalischen Kessel nachgebildet und mit getriebenen Greifenprotomen ausgestattet worden, die daher als argivische Erfindung anzusprechen sind. Seit dem mittleren 7. Jh. tritt neben Argos Samos als Herstellungszentrum der Greifenkessel in den Vordergrund, wo wohl in unmittelbarem Zusammenhang mit der technisch komplizierten Herstellung der großformatigen Kesselprotomen das Hohlgußverfahren entwickelt wurde (S. 359). Weitere festländische Produktionszentren der Greifenkessel sind Athen (S. 303), Sparta (S. 224) und Korinth (S. 199). Hinzu kommt ein Greifenkessel aus dem fernen Etrurien.[21] Im Gegensatz zu den stereotypen Greifenprotomen zeigen die gräcisierten Kesselattaschen und Aufsatzfiguren eigentümlich lokale Züge.[22]

Großflächige getriebene Bronzereliefs bildeten die schützende Verkleidung und gleichermaßen den Schmuck von hölzernen Truhen, Möbeln und Türen. Eine große Gruppe von Flächenbeschlägen zeigt nur ornamentale Muster.[23] Beliebte Motive sind streng heraldisch angeordnete Tiere und Mischwesen, Sphingen, Greifen und Kampfgruppen.[24] Die Reliefs mit mythologischen Themen stammen zumeist aus Samos (S. 366). Neben den dünnwandigen griechischen Beschlagblechen sind im 8. Jh. dickwandige, aus dem Orient importierte Bronzereliefs mit figürlichen Friesen verbreitet, die zum Teil als Schmuck an den Gewändern griechischer Sphyrelata angebracht wurden.[25]

Unter den archaischen Bronzevotiven sind die Prunkwaffen am stärksten vertreten. Die Rundschilde sind innen und außen mit getriebenen Bronzereliefs verziert. Auf den Schildbändern, die den Armbügel fest mit dem Schildrand verbinden, sind in Metopenfeldern Einzelthemen aus dem Göttermythos und verschiedenen Sagenkreisen sowie antithetische Tiergruppen in loser Folge aneinandergereiht.[26] Die reliefverzierten Schildbänder verteilen sich über den Zeitraum vom späten

[20] Herod. IV 152.

[21] Br 14002; B 2266. Herrmann, Olympiabericht X (1981) 83–90 Taf. 8–9. Ders., ASAtene 61, 1983, 291 Abb. 23–4. S. 441 A. 15.

[22] Argos: S. 208 A. 18. – Samos: S. 360 A. 102–3. – Athen: S. 303 A. 9–10.

[23] Herrmann, Olympiabericht VI, 152–66 Abb. 109–15 Taf. 56–62; 65. Yalouri, Ephem 1972, 113–26 Taf. 41–7.

[24] Inv. B 106; 165; 850; 1885; 4347–4348. Hampe, Jantzen, Olympiabericht I, 89 Taf. 29. Kunze, Olympiabericht II (1937/38) 127 Taf. 55. Eilmann, Olympiabericht III (1938/39) 148 Taf. 66–7. Herrmann, Olympiabericht V (1956) 86 Taf. 46–7. Ders., FaO 78–81 Taf. ...

[25] S. 233 A. 15.

[26] E. Kunze, Archaische Schildbänder (OF II, 1950). (Brommer, Gnomon 25, 1953, 65–72). Kunze, Olympiabericht VI (1958) 74–117 Abb. 74–85 Taf. 20–30. Ders., Delt 17, 1961/62 Chron 119 Taf. 137. Ders., AM 78, 1963, 80–5 Beil. 36–7. K. Schefold, Frühgriech. Sagenbilder (1964) 49; 62–5; 70; 80; 86 Abb. 20–5; 27; 32–5; 38–44 Taf. 41a; 57b; 61a; 76a–b. H. v. Steuben, Frühe Sagendarstellungen in Korinth und Athen (1968) passim. HerrmannO. 111 Abb. 83 Taf. 35. Koenigs-Philipp, FaO 106 Taf. 68–9. FuchsSG 400 Abb. 443. FlorenGorg. 26 Taf. 2,5. E. Zahn, Europa und der Stier (1983) 22–5; 107 Nr. 9–11. Bol, Bronzetechnik 61.

7. bis ins frühe 5. Jh. Nach den Bildtypen und dem Stil der schlanken, präzis umrissenen Figuren, die den Darstellungen auf den korinthischen Vasen eng verwandt sind, ist Korinth die künstlerische Heimat der Schildbandreliefs (S. 204), die nach einigen Bildinschriften im 6. Jh. von argivischen Werkstätten nachgebildet wurden (S. 208). Auf einem spätarchaischen Schildband aus Etrurien sind die Bildfelder mit dem Stichel eingeritzt.[27] Im Gegensatz zu den Schildbandreliefs stammen die großflächigen, in Ausschnittechnik gearbeiteten Schildzeichen, bei denen Tiere und Mischwesen als Bildmotive überwiegen, nach der ganz unterschiedlichen Formsprache aus verschiedenen griechischen Kunstlandschaften.[28] Aus dem Orient importiert ist eine kolossale Löwenkopfprotome von einem Votivschild.[29] Ein illyrischer Helm ist mit Silberreliefs geschmückt.[30] An einem Rammbock[31] und einem Deichselende[32] sind Widderköpfe angebracht.

5. ATHEN

H. Lechat, La Sculpture Attique avant Phidias (1904) 1–423. LanglotzBSch. 153–67. Pfuhl, AM 48, 1923, 153–81. H. Payne, G. M. Young, Archaic Marble Sculpture from the Acropolis (1936; 1950²) (Lippold, PhW 58, 1938, 194–201. Lullies, Gnomon 14, 1938, 65–77. Bianchi Bandinelli, CrdA 2, 1937, 112–9). Langlotz, Schuchhardt, Schrader, AMDA. (Rodenwaldt, Gnomon 16, 1940, 155–68. de la Coste-Messelière, JSav 1942, 18–36; 55–66). Schefold, MusHelv 3, 1946, 59–93. Ders., Die großen Bildhauer des arch. Athen (1949). RaubitschekDed. (Woodward, ClRev 64, 1950, 144–7. Homann-Wedeking, Gnomon 27, 1955, 27–33). KarusosA. (Byvank, BABesch 38, 1963, 84–8. Eckstein, GGA 216, 1964, 160–71). E. Kluwe, Die Tyrannis der Peisistratiden und ihr Niederschlag in der Kunst (Diss. I, Maschinenschr. 1966). Ders., Das Verhältnis von Persönlichkeit und Gesellschaft im Spiegel der attischen Geschichte und Kunst der 2. Hälfte des 6. und der 1. Hälfte des 5. Jh. v. u. Z. (Diss. II, Maschinenschr. 1980). Ders.: Der Mensch als Maß der Dinge (1976) 28–36. E. B. Harrison, The Athenian Agora XI – Archaic and Archaistic Sculpture (1965). (Bieber, AJA 70, 1966, 382–6. Marcadé, Gnomon 45, 1973, 585–94). Deyhle, AM 84, 1969, 1–64. J. Kleine, Untersuchungen zur Chronologie der att. Kunst von Peisistratos bis Themistokles (IstMitt Beih. 8, 1973). (Hornbostel, GGA 230, 1978, 153–66). Pedley: Athens comes of Age (1978) 53–71. Croissant, Ktema 3, 1978, 47–54. Frel, GettyMusJ 10, 1982, 95–104 Abb. 1–8. Tölle-Kastenbein, AA 1983, 573–84. CroissantPFA. 235–94; 351–8.

Die spätere Tradition sucht Attika als Heimat der griechischen Plastik zu erweisen.[1] Daidalos wird zum Athener gemacht, Talos, einer der ältesten bekannten attischen Künstler, der eines der alten Xoana der Eumeniden gearbeitet hat,[2] zu seinem Neffen. Noch Endoios, der sicher erst dem späten 6. Jh. angehört, gilt als Schüler des Daidalos.[3]

[27] Inv. B 4724; B 5801 (Beschlagblech). Moustaka, AA 1985, 353–64 Abb. 1–6. S. 441 A. 15.

[28] Inv. B 102 (Bein); 109 (Hahn); 133 (Flügelpferd); 152 (Frauenkopf); 580 (Hand); 996–998 (Adler, Delphin, Löwe); 849 (K. Löwe); 1533 (Löwe); 1644 (Schlangen); 1796 (Flügel); 1917 (Hahn); 2050 (Eber); 4990 (Gorgo). Kunze, Olympiabericht II, 127 Taf. 56. Ders., Olympiaberichte III, 83–9 Taf. 24–8; 70. Ders., Olympiaberichte V (1956) 58–64 Taf. 28–33. HerrmannO. 110 Taf. 36a. Ders., Olympiaberichte V, 96. Yalouris, Delt 17, 1961/62 Chron 107 Taf. 115a. Koenigs-Philipp, FaO 109 Taf. 71–2. BCH 105, 1981, 800 Abb. 58. Bol a. O. 58.

[29] Inv. B 4999. Herrmann, FaO 55 Taf. 25. Ders., Olympiabericht X, 72–82 Taf. 4–7.

[30] Inv. B 5316. Kunze, Olympiabericht VIII (1967) 125–30 Nr. 44 Taf. 66–8. Koenigs-Philipp, FaO 92 Taf. 52.

[31] Inv. B 2360. Kunze, Olympiabericht V, 75–8 Taf. 40–2. Koenigs-Philipp, FaO 111 Taf. 74.

[32] Inv. B 146. Kunze, Olympiabericht II, 120 Taf. 53. Gauer, FaO 114 Taf. 76,1.

[1] Paus. V 25,13; VII 5,5; X 33,4; X 37,8. C. Robert, Archäologische Märchen (1886) 1; 13.

[2] RE IV A 2086 (2). RE X 1758 (Kalos). EAA VII 586 (1). Clem. Al. protr. IV 41 (fälsch-

Das Zeugnis der Schriftquellen stimmt mit den tatsächlichen Gegebenheiten nicht überein. Athen, das führende Kunstzentrum der geometrischen Epoche (S. 26; 31), ist an der Entwicklung der monumentalen Plastik des 7. Jh. nicht wesentlich beteiligt. Athen hat zwar in der ersten Hälfte des 7. Jh. eine hochstehende Kleinplastik in Bronze und Ton, die aber überwiegend retrospektiv geprägt ist und als subgeometrisch zu charakterisieren ist. Die Bronze- und Tonfiguren der zweiten Hälfte des 7. Jh. sind zahlenmäßig gering und haben nur lokale Bedeutung. Daneben muß es im 7. Jh. großformatige Holzplastik gegeben haben, die aber ganz verloren ist. An der Entstehung und Ausbreitung der seit der dädalischen Epoche führenden monumentalen Plastik in Stein hat Athen keinen Anteil. Für die attische Bildhauerkunst stellt diese Phase aber nur eine schöpferische Pause dar. Am Ende der dädalischen Epoche, im ausgehenden 7. Jh., zeichnet sich Athen durch eine absolut erstrangige monumentale Steinplastik mit eigenständigen Zügen aus. Auf Grund der Bergung großer Teile der archaischen Plastik von der Akropolis im „Perserschutt"[4] ist aus Athen im 6. Jh. eine solche Fülle qualitativ hochstehender Skulpturen erhalten wie in keiner anderen griechischen Region, so daß sich die Kunstentwicklung hier besonders gut verfolgen läßt. Die Gegenüberstellung der Plastik mit den in großen Mengen hergestellten, bemalten attischen Vasen bietet ein zuverlässiges chronologisches Gerüst.[5] Athen wird im 6. Jh. eine politisch und wirtschaftlich bedeutende Macht, die Grundlagen für die spätere Seeherrschaft werden geschaffen. Nachdem die solonische Gesetzgebung 594 einen politischen Ausgleich zwischen den regierenden Adelsgeschlechtern und den ärmeren Schichten der Bevölkerung geschaffen hatte, folgt noch vor der Mitte des 6. Jh. die mehrfach unterbrochene, seit 540 gefestigte Tyrannis des Peisistratos und seiner Söhne,[6] die 510 durch die Einführung der Demokratie unter Kleisthenes beseitigt wird. Die Kämpfe mit den Persern führen zur Zerstörung der Akropolis, die das Ende der archaischen Kunstblüte bedeutet. Staatliche Stellen und reiche Privatleute bieten den Bildhauern im 6. Jh. ideale Arbeitsmöglichkeiten. Kostbar werden die Tempel ausgeschmückt, die Heiligtümer reich mit Weihgeschenken ausgestaltet. Besonderer Aufwand wird mit der Ausstattung der Grabmäler betrieben, bis diesem kurz vor 500 ein Grabluxusgesetz im Zuge der Reformen unter Kleisthenes ein Ende setzt.[7] Die antike Literatur und Inschriften haben die Namen zahlreicher Bildhauer überliefert, deren Werk sich aber nur in seltenen Fällen rekonstruieren läßt. Auch die Versuche, Gruppen von Skulpturen mit einzelnen namenlosen Künstlern zu verbinden, wie sie in der Vasenmale-

[3] S. 297 A. 1.

[4] LanglotzZeitbest. 98. Dinsmoor, AJA 38, 1934, 416–41. Ders., JdI 52, 1937, 3–13. Kolbe, JdI 51, 1936, 40–64. W. Gauer, IstMitt Beih. 2, 1968, 53 A. 187. Kleine 111. RE Suppl. XIII 92–6.

[5] v. Lücken, AM 44, 1919, 47–174 Taf. 1–6. LanglotzZeitbest. Gauer a. O. 59–62.

[6] Kolb, JdI 92, 1977, 99–138.

[7] Cic. de leg. 2,64. Eckstein, JdI 73, 1958, 18–29. Zinserling, WissZJena 14, 1965, 29–34. R. Stupperich, Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klass. Athen (Diss. 1977) 71–86.

rei erfolgreich durchgeführt worden sind, haben bisher keine befriedigenden Ergebnisse gebracht. Die hohe Wertschätzung und die überregionale Bedeutung der attischen Plastik lassen sich an den auswärtigen Aufträgen für attische Bildhauer wie Endoios (S. 297) ermessen. Attische Bildhauer sind im späten 6. Jh. auf Delos tätig. Das Kunstschaffen der weniger bedeutenden Nachbarn wie Boiotien ist stark von Athen beeinflußt worden. Spezifische Gattungen der Plastik sind von Athen maßgeblich bestimmt worden. Hier erhält die Grabstele einen festen Typus, die Probleme der kompositionellen Anordnung der Giebelfiguren werden gelöst und der Typus der Herme (S. 261) wird erfunden. Das Material für die geschützt angebrachte Bauplastik ist in hocharchaischer Zeit der weiche, leicht zu bearbeitende Poros aus lokalen Brüchen, der später vom Marmor verdrängt wird. Für die frei aufgestellten Skulpturen ist bis auf gelegentliche Ausnahmen von Anfang an Marmor verwendet worden. Schon im späten 7. Jh. wurde der Marmor von den Kykladen importiert (S. 251), parischer Marmor ist im gesamten 6. Jh. in Gebrauch. Nur durch die engen Kontakte mit den Bildhauern der Inseln, wahrscheinlich durch eine richtige Schulung, erklärt sich schon bei den ganz frühen attischen Werken die meisterhafte Behandlung dieses harten Materials. Im vorgerückten 6. Jh. werden die lokalen Marmorbrüche erschlossen.[8] Für kurze Zeit wird der leicht bläuliche, hymettische Marmor benutzt, der aber schon bald von dem weißen, qualitativ besseren Marmor des Pentelikon verdrängt wird. Die attischen Bildhauer haben die engen künstlerischen Kontakte mit den Kykladen während des gesamten 6. Jh. gepflegt. Naxische (S. 157), parische und chiotische (S. 275) Bildhauer waren zudem in Attika tätig. Der künstlerische Austausch mit den dorischen Kunstzentren der Nordostpeloponnes wird erst im späten 6. Jh. enger, als in beiden Regionen die Hohlgußtechnik zur Herstellung monumentaler Bronzestatuen eingeführt wird. Attische Künstler haben stets bereitwillig Anregungen von außen übernommen. So wird von Naxos der Kourostypus übernommen, von den Chioten die fliegende Nike (Taf. 29,4), auf die attischen Koren haben parische Prototypen eingewirkt. Die künstlerische Potenz der attischen Bildhauer ist aber immer in der Lage, die Anregungen von außen nahtlos in die eigene künstlerische Produktion zu integrieren.

Porosgiebel und verwandte Bauplastik

Th. Wiegand, Die arch. Poros-Architektur der Akropolis zu Athen (1904). R. Heberdey, Altattische Porosskulptur (1919). (Praschniker, PhW 41, 1921, 583–92). E. Buschor, Größenverhältnisse attischer Porosgiebel (1924). Schrader, JdI 43, 1928, 54–89 Abb. 1–35 Beil. 3. Schuchhardt, AM 60/61, 1935/36, 1–111. Ders., Arch. Giebelkompositionen (1940) 16–29. Dinsmoor, AJA 51, 1947, 109–51. Plommer, JHS 80, 1960, 127–59. E. Kluwe, Die Tyrannis der Peisistratiden und ihr Niederschlag in der Kunst (Diss. I, 1966) 32–50. Ders., WissZJena 14, 1965, 9–15. Hölscher, BAT 68–74: 77–94. RE Suppl. XIII

Giebel ist verfehlt). S. Bancroft, Problems concerning the Archaic Acropolis at Athens (Diss. 1979). S. Stucchi, Divagazioni Archeologiche I (1981) 72–80 Abb. 17–9.

In Athen setzt vor allem auf der Akropolis an der Wende vom 7. zum 6. Jh. eine rege Bautätigkeit ein. Die sakralen Bauten werden mit Giebeln in Hoch- und Flachrelief geschmückt, von denen sich auf der Akropolis bedeutende Reste in einer relativ einheitlichen Auffüllung im Süden des Parthenon erhalten haben.[1] Das Material für Bauten und Skulpturen ist zunächst einheimischer Poros, der mit kräftigen Farben – Rot, Blau, Grün, Braun, Schwarz usw. – bemalt war[2] und so die Wirkung der Skulpturen intensivierte. Die Bearbeitung des weichen Poros und die reiche Bemalung knüpfen an die Holzplastik des 7. Jh. an. Schon früh werden Dächer und Simen aus dem beständigeren Marmor hergestellt, der in der zweiten Hälfte des 6. Jh. den Poros auch bei den Giebelskulpturen ablöst. In den Giebeln wird das aus dem Orient übernommene Thema der Löwen, die Stiere reißen und so ihre Stärke demonstrieren, in immer neuen Variationen abgehandelt (Taf. 24,2 Abb. 6–8 S. 114). Die Löwen sind schützende Wächter des Tempels und gleichzeitig Symbol der Macht der sie beherrschenden Göttin Athena.[3] Die Tierkampfgruppen nehmen zunächst die Mittelposition der Giebel ein, die Ecken bleiben anfangs frei, werden aber schon bald mit mythischen Darstellungen, vor allem Heraklestaten, gefüllt. In spätarchaischer Zeit verlagern sich die Schwerpunkte; die erzählende mythologische Darstellung wird das zentrale Thema, die Tierkampfgruppen werden in die Ecken gedrängt (S. 245). Einheitliche, das gesamte Giebelfeld füllende mythologische Themen sind zuerst bei den kleineren Sakralbauten zu finden, in den monumentalen Giebeln erst im Westen des Apollon-Tempels der Alkmaioniden in Delphi (S. 244) und schließlich im Osten des von den Peisistratiden neu errichteten alten Athena-Tempels (S. 245). Die Porosgiebel bilden nach Thematik und Form eine in sich abgeschlossene Gruppe von Skulpturen, die sich über die erste Hälfte des 6. Jh. verteilen, teilweise darüber hinausgehen (S. 244). Die unmittelbar daran anschließenden attischen Marmorgiebel führen die in den Porosgiebeln vorgezeigte Entwicklung der Giebelkomposition für die archaische Zeit zum Abschluß. Die frühe Entstehungszeit der Skulpturengiebel in Athen, die Verbreitungsdichte und die schrittweise Lösung der kompositionellen Probleme der Figurenanordnung in einem dreieckigen Reliefeld zeigen, daß diese Gattung der griechischen Bauplastik wahrscheinlich in Athen erfunden und vorbildlich für alle anderen Kunstlandschaften weiterentwickelt wurde.[4]

Die Reihe der Giebelfiguren wird nicht nur in Athen, sondern überhaupt in Griechenland, am Beginn des 6. Jh. eröffnet mit einer gewaltigen Löwin in hohem Porosrelief von der Akropolis, die über einem zusammengebrochenen Stier liegt

3 Buschor, AM 47, 1922, 92–105. Hölscher- … Vgl. S. 104

(Abb. 6 S. 114).[5] Die Kampfgruppe ist noch ganz der zeichenhaften Darstellungsweise des orientalisierenden Stiles verpflichtet. Die Löwin wirkt durch ihre Größe übermächtig gegenüber dem Stier, in den weit geöffneten Augen spiegelt sich dämonische Kraft. Die Gruppe ist ganz flächenhaft vor dem Reliefgrund ausgebreitet, die Binnenmodellierung wirkt zeichnerisch, die scharfe Akzentuierung der Details erinnert an die Holzschnitztechnik. Zu der Löwin über dem Stier ist ein ganz entsprechendes Pendant zu einer antithetischen Gruppe zu ergänzen, die die Mitte des Ostgiebels eines monumentalen Tempels füllte, während die Giebelecken frei blieben. Da sich überhaupt keine Hinweise auf eine Gegengruppe ergeben haben, war der Westgiebel[6] wohl nicht figürlich geschmückt. Der Ostgiebel wurde von einem Mittelakroter aus hymettischem Marmor in Form einer laufenden Gorgo bekrönt.[7] Das Gorgonenakroter, das sich durch seine kompakten Formen von den stärker untergliederten Giebelfiguren unterscheidet, stammt von der Hand des mit Marmorarbeit vertrauten Dipylon-Meisters. Als Seitenakrotere kann man mit dem Tempel vermutungsweise Marmorsphingen in ausgeschnittenem Relief verbinden, deren Körper durch Ritzzeichnung gegliedert sind.[8]

In der Mitte eines weiteren monumentalen Giebels von der Burg reißen zwei Löwen einen am Boden liegenden Stier (Abb. 7 S. 114).[9] In der rechten Giebelecke ringt Herakles mit dem fischschwänzigen Triton.[10] Gegenüber liegt der Dreileibige (Taf. 24,1),[11] ein geflügeltes Ungeheuer mit menschlichen Oberkörpern und ineinandergerollten Schlangenschwänzen, in den Händen die Symbole für die Elemente Feuer, Wasser, Luft, davor Reste einer bekleideten Figur. Im Gegengiebel liegen im Zentrum zwei Löwen mit herausgewandten Köpfen, in den Ecken ringeln sich die

[5] AthenAkrM. 4–7. BrouskariMACD. 28 Abb. 14. Heberdey 77–87 Nr. VII Abb. 54–65. Buschor Nr. 2. Schuchhardt (1940) 17–20 Abb. 2. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 36 a. HölscherBAT. 69 G 1. MüllerLuM. 262 Nr. 213. FuchsSG. 385 Abb. 425.

[6] Ein Walmdach als Abschluß ist für Ringhallentempel des 6. Jh. unwahrscheinlich: Mallwitz, BJb 161, 1961, 125–40 bes. 128.

[7] AthenAkrM. 701; 3838; 3798. BrouskariMACD. 30 Abb. 20. AMDA Nr. 441; 444; 446 Abb. 371; 373 Taf. 184. BrBr 457 o. Hampe, AM 60/61, 1935/36, 289–92. Riccioni, RIA N. S. 9, 1960, 180 Abb. 71. GoldbergTDAGA. 319 G 1. Frel, GettyMusJ 10, 1982, 97. S. 252 A. 5. Perseus-Gorgo-Akrotere: A. 15.

[8] AthenAkrM. 232; 3709. BrouskariMACD. 124. Wiegand 179 Nr. 4 Taf. 11. H. Payne, Archaic Marble Sculpture from the Acropolis (1936) 68 Taf. 17,4–6. G. Kokkorou-[illegible]

[illegible] MACD. 40; 48 Abb. 53–6; 80–1. Heberdey 46–75; 87–100; 165 Nr. V; VIII Abb. 30–52; 66–83; 179–80. Buschor Nr. 3; 6. Broneer, Hesp 8, 1939, 91–100 Abb. 1–6 (Kopf Herakles). AA 1938, 546 Taf. 2. BrBr 456; 472 u. KiB 205,2–3 u. Farbtaf. Schuchhardt (1940) 20–4 Abb. 3. Dinsmoor bes. 115; 145. BookidisASAP. 10–21 P 3. HölscherBAT. 69–72 G 2. MüllerLuM. 263 Nr. 214. PKG I Taf. 27a–b. LulliesGP. Taf. 24–5. FuchsSG. 385 Abb. 426.

[10] E. Buschor, Meermänner (SBMünchen II. 1, 1941) 22. H. v. Steuben, Frühe Sagendarstellungen in Korinth und Athen (1968) 31. Ph. Brize, Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griech. Kunst (1980) 90; 158 NER III 2.

[11] Buschor, AM 47, 1922, 53–60; 106–9 Taf. 5; 15. Schweitzer, JdI 43, 1928, 240 A. 5. Brommer, MWP (1947) 1–4 Abb. 1–4. Benton: Studi in Onore L. Banti (1965) 47–9 v. [illegible]

Burgschlangen der Akropolis.[12] Dieser Giebel, der in der antithetischen Gruppierung der Tiere typologisch noch unmittelbar an den Giebel der älteren Löwin (Abb. 6 S. 114) anschließt, war nach der heraldischen Anordnung im Osten angebracht. Der Westgiebel führt in der Zusammenfassung der kämpfenden Tiere zu einer Dreiergruppe kompositionell darüber hinaus, ist auch durch die Einfügung mythologischer Szenen in den Giebelecken weiter. In beiden Giebeln ist das kompositionelle Problem der Einpassung der Figuren in das Giebeldreieck durch die Auswahl geeigneter Bildmotive zur adäquaten Füllung der Giebelecken glänzend gelöst. Tiere und Menschen wirken in ihren Bewegungen aktiv, der „Blaubart" dreht seinen Kopf abrupt aus dem Giebel heraus. Die schwellenden, üppigen Körper sind voller Kraft. Die Gesichter sind groß geschnitten, erscheinen aus der Nähe gesehen expressiv, sind aber ganz auf Fernsicht berechnet. Details wie die Symbole der Elemente sind genau charakterisiert. Hinter der Fabelgestalt des Dreileibigen steht eine außergewöhnliche schöpferische Phantasie, die das Niegesehene glaubhaft ins Bild setzt. Die jüngeren Löwengiebel sind knapp eine Generation nach dem Giebel mit der liegenden Löwin um 570 entstanden. Nach der Giebelbreite können sie nur mit dem größten Peripteraltempel der Akropolis, dem sogenannten alten Athena-Tempel, im Norden vor dem Erechtheion verbunden werden.[13] Das Dach des Tempels war ringsum von einer Palmetten-Lotos-Sima aus hymettischem Marmor gerahmt.[14] Die Firstakrotere bildeten Perseus und eine laufende Gorgo,[15] formal der älteren Gorgo sehr ähnlich, aber kleiner im Format. Ein in diese Zeit gehöriger Fries von liegenden Löwen und Panthern in ausgeschnittenem Relief mit plastischer Binnenmodellierung, der vor einer Poroswand befestigt war, schmückte wohl den Pronaosarchitrav dieses Tempels.[16] Ein halbes Jh. später wurde dieser Bau von den Peisistratiden abgetragen und durch einen aufwendigeren Neubau mit Giebeln und Akroteren aus Marmor ersetzt (S. 245).

Problematisch ist die Zuweisung des Giebels mit der liegenden Löwin, der entweder zu einem Vorgängerbau des alten Athena-Tempels oder zu einem zweiten Tempel auf der Burg gehören muß. In der Hekatompedosinschrift werden ὁ νεώς und τὸ ἑκατόμπεδον genannt, wobei umstritten ist, ob es sich um verschiedene Bezeichnungen für denselben Bau oder um zwei verschiedene Bauwerke handelt.[17] Der Hekatompedos ist wohl ein Vorgängerbau des Parthenon aus dem Beginn des

[12] AthenAkrM. 37–40; 4523; 4553. BrouskariMACD. 37 Abb. 44; 46. Heberdey 101–13 Nr. IX Abb. 84–108. Buschor Nr. 4–5. Schuchhardt (1940) 25 Abb. 4. Beyer, AA 1974, 639–51 Abb. 1–10 (Rek. unter Einbeziehung des Einführungsgiebels ist verfehlt). HölscherBAT. 70.

[13] [illegible]

[illegible] 3837; 3838a. AMDA Nr. 442–3; 445–7 Abb. 368–70; 372; 374. K. Schauenburg, Perseus (1960) 19. GoldbergTDAGA. 321 G 2–3. Vgl. A. 7.

[16] AthenAkrM. 122; 551–555. BrouskariMACD. 30 Abb. 18; 21. AMDA Nr. 462–3 Abb. 400–4 Taf. 182–3. GabelmannLöwenb. [illegible] Nr. 40. BookidisASAP. 383–92. FelstenGTF. [illegible]

6. Jh. an derselben Stelle, der sogenannte Ur-Parthenon,[18] zu dem der Giebel mit der Löwin gehört, ein Bau mit geringer Breite, aber wohl schon ein Peripteros. Der Hekatompedos wurde wahrscheinlich deshalb am steilen Südabhang der Burg, zum Teil auf Substruktionen errichtet, weil das Areal des alten Athena-Tempels noch von einem Vorgängerbau aus dem 7. Jh.[19] eingenommen wurde.

Untrennbar mit den Tempeln der Akropolis verbunden ist die Frage nach dem oder den archaischen Kultbildern der Athena.[20] In den Schriftquellen wird allein das vom Himmel gefallene Xoanon der Athena Polias aus Olivenholz erwähnt, das seinen Platz im alten Athena-Tempel im Norden der Burg hatte. Das Xoanon der Athena Polias im hocharchaischen Tempel bewahrte noch seine ursprüngliche, anikonische Form. Während des Neubaus des Athena-Tempels durch die Peisistratiden (S. 245) wurde das Xoanon wohl durch Ummantelung mit Goldreliefs von dem Bildhauer Endoios zu einem anthropomorphen Sitzbild ausgestaltet.[21] Das hölzerne Kultbild der Athena Polias, das auf der Flucht vor den Persern mitgenommen wurde und so die Zerstörung der Akropolis überlebte, wurde später im Erechtheion aufbewahrt.[22] Für den Hekatompedos aus dem Beginn des 6. Jh. ist analog zur Parthenos im Nachfolgerbau eine bewaffnete Athena, ein Palladion, anzunehmen, von dem eine Bronzefigur von der Akropolis eine Vorstellung bietet (Taf. 27,3).[23] Die im Zusammenhang mit der Einrichtung der Panathenäen geschaffene Athena Promachos war nach dem stark bewegten Typus, den die panathenäischen Preisamphoren und Bronzen (S. 305) wiedergeben, kein Kultbild sondern wie die klassische Promachos des Phidias ein frei auf der Burg aufgestelltes Götterbild.

Das Giebelfeld eines monumentalen Tempels auf der Agora wurde wie bei den Tempeln der Burg von einer monumentalen Löwengruppe aus Poros eingenommen.[24] Neben den Ringhallentempeln sind auf der Akropolis und in der Stadt einige mit Ton-[25] oder Marmordächern[26] eingedeckte Antentempel, wahrscheinlich Schatzhäuser oder kleinere Kultbauten,[27] errichtet worden, deren Giebel mit Porosrelief geschmückt waren.[28] Wie bei den monumentalen Giebeln ist auch hier der

[18] Travlos, Athen 258. Die Cella des klass. Parthenon weist mit ihrem Namen ἑκατόμπεδος νεώς auf den Vorgängerbau hin.

[19] Nylander, OpAth 4, 1962, 31–77 Abb. 1–67.

[20] O. Jahn, A. Michaelis, Arx Athenarum (1901³) 68. E. Petersen, Die Burgtempel der Athenaia (1907) 40–60. Frickenhaus, AM 33, 1908, 17–32. G. v. Brauchitsch, Die panathenäischen Preisamphoren (1910) 167–80. Buschor, AM 47, 1922, 96. Schefold, JdI 52, 1937, 38–41. F. Willemsen, Frühe griech. Kultbilder (Diss. 1939) 2; 36. C. J. Herington, Athena Parthenos and Athena Polias (1955) (Harrison, AJA 61, 1957, 208). Kardara, Ephem 1961, 61–158. Gross, RM 70, 1963, 17. Niemeyer: Festschr. E. v. Mercklin (1964) 106–11. Kopcke, MüJb 3. Ser. 27, 1976, 16–20. RomanoEGCI. 42–57. JungTSG. 53–64. Kroll, Hesp Suppl. 20, 1982, 65–76 Taf. 11. – Athena auf Vasen: K. Stähler, Eine Slg. griech. Vasen – Die Slg. D. J. in Ostwestfalen (1983) Nr. 24 Taf. 33–42.

[21] S. 298 A. 5–6.

drot. 13 p. 597. Reiske. SQ 642. Jahn, Michaelis a.O. 68.

[23] S. 305 A. 36.

[24] AthenAgM. S 1222. E. B. Harrison, The Athenian Agora XI (1965) 31 Nr. 94 Taf. 14. BookidisASAP. 38 P 9. HölscherBAT. 79.

[25] AthenAkrM. BurenGFRAP. 11-8 Taf. 7–16. E. Buschor, Die Tondächer der Akropolis I–II (1929–33). (Rumpf, Gnomon 15, 1939, 149–54). Gabelmann-Löwenb. 122 Nr. 145. FlorenGorg. 61 (b); 68; 99. GoldbergTDAGA 92 S 5–6; 195 N 3–5. BelsonGGA. I 14; 210 Nr. 25. II 5 Nr. 2–3. G. N. Szeliga, The Dioskouroi on the Roof (Diss. 1983) 75. – AthenAgM. A 2296. BelsonGGA. I 13; II 8 Nr. 4. – AthenAgM. T 4025. Shear, Hesp 42, 1973, 401 Taf. 75a–b. GoldbergTDAGA. 267 Gr 26. – Winter, AJA 88, 1984, 53 Taf. 18,3.

[26] Schuchhardt, AA 1963, 797–824 Abb. 1–18.

[27] Standorte nicht bekannt, gedeutet auf Vorgänger des Erechtheion. Tempel des Pan-

Kampf der Löwen mit einem Stier[29] oder einem Eber[30] das Leitthema. Die Reihe der Löwenkampfgruppen wird am Ende des 6. Jh. abgeschlossen von dem Marmorgiebel eines kleinen Tempels aus dem Bezirk des Olympieion (Taf. 24,2).[31] Schon früh werden für die kleinen Giebel mythologische Themen, vor allem die Taten des Herakles, gewählt. Ein kleiner Giebel in Flachrelief schildert um 570 den Kampf des Herakles und seines Begleiters Iolaos mit der Hydra.[32] Kompositionell wirkt die Darstellung wie ein Friesbild, das gewaltsam in ein Giebeldreieck gezwängt wurde. Die Ungeheuer, Hydra und Krebs, nehmen gegenüber den Helden zu viel Raum ein, wegen der Ausrichtung des Pferdegespannes nach außen müssen die Tierköpfe unmotiviert nach unten gesenkt werden. Der Kampf des Herakles mit Triton,[33] ein Motiv aus der rechten Giebelecke des jüngeren Löwengiebels, und sein Ringen mit dem Löwen[34] sind die Hauptthemen von zwei kleinen Giebeln. Ein weiterer Giebel zeigt kurz vor der Mitte des 6. Jh. die Einführung des Herakles in den Olymp (Taf. 23,4).[35] Geleitet von Athena und Hermes schreitet der Heros auf das in der Giebelmitte thronende Götterpaar Zeus und Hera zu, an die sich eine Versammlung stehender Götter anschließt. Die ganz erhebliche Größenabstufung der Figuren von der Mitte zu den Seiten wirkt noch naiv und unreflektiert. Die handwerkliche Arbeit ist vorzüglich. Reich, mit Freude am Detail sind Gewänder und Throne ausgeschmückt, Haar und Bart sind sorgfältig frisiert. Der ausgewogene Aufbau der Körper und die klare Gliederung der Köpfe (Taf. 23,4) halten dem Vergleich mit der gleichzeitigen Marmorplastik stand. Ein Porosgiebel von der Akropolis mit einem Brunnenhaus und einem Baum im Zentrum stellt wohl die Auflauerung des Troilos durch Achill dar.[36] Im Giebel des Dionysos-Tempels am Fuß der Burg tanzen Satyrn und Mänaden.[37] Ein heftig bewegter Kopf des Herakles aus Marmor gehört wohl zu einem kleinen Giebel von der Agora.[38]

[29] AthenAgM. S 1477; 1972. Harrison a.O. 30; 33-6 Nr. 93; 95 Taf. 13; 15-6. BookidisASAP. 52 P 13. GabelmannLöwenb. 122 Nr. 151. HölscherBAT. 73 G 6; 84. MüllerLuM. 264 Nr. 222.

[30] AthenAkr. 4547; 4550. Heberdey 113 Nr. X Abb. 109–13. HölscherBAT. 72 G 3. BookidisASAP. 23 P 5.

[31] AthenNM. 1673. New YorkMetrM. Cat. Nr. 7. BookidisASAP. 54 P 14. Gabelmann-Löwenb. 122 Nr. 150. HölscherBAT. 73 G 5. Travlos, Athen Abb. 385. MüllerLuM. 264 Nr. 221.

[32] AthenAkrM. 1. BrouskariMACD. 29 Abb. 15-7. Heberdey 10 Nr. I. Buschor Nr. 8. BrBr 16. KiB 205, 1. BookidisASAP. 28 P 8. BrommerDGH. I 77 Rel. Nr. 1. v. Steuben, Frühe Sagendarst. 21 Abb. 9.

[33] AthenAkrM. 2. BrouskariMACD. 38 Abb.

[34] AthenAgM. S 1449 (Marmor). Harrison a.O. 36 Nr. 96 Taf. 17. BookidisASAP. 47 P 11.

[35] AthenAkrM. 9. BrouskariMACD. 35 Abb. 27-9. Heberdey 29–46 Nr. IV Abb. 14–29. Buschor Nr. 7; 12-3. KiB 205,5–6. BookidisASAP. 22 P 4. PKG I Taf. 27c. Deyhle, AM 84, 1969, 53-7 Taf. 17,4; 19,1-2; 20,1-2. Beyer, AA 1974, 645 Abb. 5–8. JungTSG. 131.

[36] AthenAkrM. 52. BrouskariMACD. 44 Abb. 74. Heberdey 16–28 Nr. III Abb. 7–13. Buschor Nr. 11. Ders. a.O. 81–91. Heidenreich, MdI 4, 1951, 110-4 Abb. 1. v. Steuben a.O. 59 Abb. 30. Glaser, ÖJh 51, 1976/77 Beibl. 1–10 Abb. 2. BrommerDGH. II 84 Nr. 1. BookidisASAP. 27 P 7. RichterKo. Nr. 44. LIMC I 79 Nr. 276 Taf. 85. WegnerFB. 206 Nr. 3.

[37] AthenNM. 3131. Heberdey 75 Nr. VI Abb. 53. Coche de la Ferté, RA 29/30, 1949 (Mél. Ch. Picard) 196–206 Abb. 1. BookidisASAP. 40-6 P 10. Kluwe (1966) 42.

Apollon-Tempel der Alkmaioniden in Delphi

Ch. Picard, P. de la Coste-Messelière, FdD IV 3 (1931) 15–74 Taf. 32–6. Coste, BCH 70, 1946, 271–87. Coste, Marcadé, BCH 77, 1953, 368–73. Coste, Delphes (1957) Taf. 138–47. F. Poulsen, Delphi (1920) 143–57 Abb. 58–63. Ders., Delphische Studien (DanskeSelskMeddel VIII 5, 1924) 66–82 Abb. 33–42. LanglotzZeitbest. 78–83. RE Suppl. V 118. LapalusFSG. 142–53. Dörig: Gestalt und Gesch. (Festschr. K. Schefold 1967) 105–9 Abb. 2–3. W. Gauer, IstMitt Beih. 2, 1968, 54–63; 130–3. Deyhle, AM 84, 1969, 41–4 Taf. 11. J. Kleine, IstMitt Beih. 8, 1973, 21–4; 34; 46–51; 146. DelivorriasAG. 177. Delt 16, 1960 Chron 159 Taf. 142a. BookidisASAP. 68–72 P 19. S. Stucchi, Divagazioni Archeologiche I (1981) 80–3 Abb. 20. J. F. Barrett, Monumental Evidence for the History of the Alcmeonids (Diss. 1972 ersch. 1984) 61–98.

Schon bald nach dem Brand von 548 haben die Alkmaioniden den Wiederaufbau des Apollon-Tempels in Delphi in Angriff genommen, der nach dem Stil der Giebelfiguren um 520 beendet wurde (Abb. 8–9 S. 115).[1] Die literarischen Quellen scheinen zwar ein späteres Datum nahezulegen, sind aber mit der früheren Entstehungszeit durchaus in Einklang zu bringen.[2] Die Marmorfiguren des Ostgiebels sind rundplastisch gearbeitet, aber im Rücken nicht ganz vollendet. Thema des Ostgiebels ist die bewußt ruhig gehaltene Epiphanie des Apoll (Abb. 8): in der Mitte das Viergespann des Apoll von vorn,[3] beiderseits je drei ruhig stehende Gottheiten in symmetrischer Fußstellung, links Männer,[4] davon einer im Profil, rechts Frauen,[5] darunter Artemis und Leto, in den Ecken Löwenkampfgruppen.[6] Die Gigantomachie des Westgiebels ist weniger kostspielig in hohem Kalksteinrelief ausgeführt (Abb. 9).[7] In der Mitte kämpfen Zeus und Hera in einem Viergespann von vorn, links daneben greifen Poseidon und Dionysos in Ausfallstellung an, auf der Gegenseite Apoll, Artemis und Athena. Die knienden oder liegenden Giganten versuchen, den Angriff der Götter abzuwehren, werden in den Giebelecken von einem Löwen und einer Schlange attackiert. In den beiden Giebeln des Apollon-Tempels in Delphi stehen erstmals bei einem monumentalen Kultbau mythologische Themen im

[1] Paus. X 5,13. Herod. V 62,1–63,1. Arist. Athen. pol. 19,2–4. Schol. Aristoph. Lysistr. 1153. Isokrates Antidosis 232. Schol. Demosth. 21,144. Pind. pyth. 7,1–9. Schol. Pind. pyth. 7,9b (Philochoros). JacobyFGH. IIIb Suppl. 1 (1954) 449–54 B 328, 115. Prontera, RA 1981, 256. Nach den antiken Autoren ist vor allem in der franz. Forschung eine Dat. nach 510 vertreten worden.

[2] Schuchhardt, AMDA 236. Schefold, MusHelv 3, 1946, 62–5; 87; 91. KarusosA. 48. F. Schachermeyr, Die frühe Klassik d. Griechen (1966) 63. FuchsSG. 388 Abb. 427–8. Stähler: Antike u. Universalgesch. (Festschr. H. E. Stier 1972) 95; 107.

[3] G. Hafner, Viergespanne in Vorder

[4] RichterK. Nr. 166. LanglotzBSch. 187. Bärtiger Kopf zugehörig (?): FdD IV 3, 76 Nr. II Abb. 20. Dörig, AntK 12, 1969, 43 Taf. 26,4. LanglotzNK. 62; 145 Taf. 51,5–6.

[5] RichterKo. Nr. 106–7. Studniczka, NJb 17, 1906, 549.

[6] GabelmannLöwenb. 122 Nr. 154. HölscherBAT. 74; 95. MüllerLuM. 263 Nr. 219.

[7] Euripides (Ion 190–218) bezieht sich auf Westgiebel, obwohl sich das Geschehen vor Ostseite des Tempels abspielt. Dörig: Gestalt u. Gesch. 105. Yoshida, RBPhil 44, 1966, 5–11. Koster: Festoen (Opgedragen a. A. N. Zadoks-Josephus Jitta 1975) 373–82. Winnington-Ingram: Miscellanea Tragica in Honorem J. C.

Mittelpunkt. Im Ostgiebel ist das vorher beherrschende Motiv der Tierkampfgruppen noch beibehalten, aber von dem Götteraufzug in die Giebelecken verdrängt. Die Figuren sind noch parataktisch aneinandergereiht, jede verharrt in ihrer eigenen Sphäre. Typologisch und kompositionell weiter fortgeschritten ist der Westgiebel. Die Gigantomachie nimmt als einheitliche Szene das gesamte Giebelfeld in Anspruch. Die individuell bewegten Akteure sind zu einem ausgewogenen Kampfgeschehen zusammengefaßt, der nach außen drängende Angriff der Götter wird durch die nach innen gerichtete Gegenaktion der Giganten aufgefangen. Das Kompositionsschema des Westgiebels des delphischen Apollon-Tempels ist innerhalb der Epoche als kanonische Lösung angesehen worden und hat daher für die darauf folgenden mythologischen Figurengiebel vorbildlichen Charakter. Die Akroterien des Tempels waren aus Marmor, in der Mitte eine fliegende Nike (Taf. 21,5),[8] an den Seiten hockende Sphingen. Die Sima hatte Löwenkopfwasserspeier.[9] Vielleicht zugehörig ist auch der Rest einer Marmormetope mit den Rindern des Geryoneus.[10]

Nach der geschwisterlichen Verwandtschaft der Frauen des Ostgiebels und der Nike mit der Antenor-Kore (Taf. 21,3) sind die Marmorskulpturen des Apollon-Tempels von Antenor und seiner Werkstatt gearbeitet (S. 296). Der in Material, Technik und in der großzügigen Anlage der Figuren etwas abweichende Westgiebel ist von einer zweiten attischen Werkstatt, die mit der Arbeit in dem vom Material ähnlichen Poros vertraut war, geschaffen. Antenor war der entwerfende Meister beider Giebel, dem im Westen die reifere Lösung gelang.

An die Skulpturen des Apollon-Tempels in Delphi schließen sich im späten 6. Jh. die Porosgiebel des Tempels der Athena-Pronaia in der Marmaria an.[11] Nach den Skulpturenfragmenten waren im Nordgiebel zu beiden Seiten der Athena in der Mitte Kampfszenen mit Pferdegespannen dargestellt, die von Löwenkampfgruppen in den Ecken gerahmt wurden. Der Südgiebel über der Front ist völlig zerstört. Erhalten sind weiter Reste der Metopen[12] und Tonakrotere in Gestalt von Niken.[13]

Alter Athena-Tempel der Peisistratiden

AthenAkrM. 631 A–C; 3074; 3831; 4095; 4097–4098; 4100 u. zahlreiche weitere Frgte. BrouskariMACD. 32; 80 Abb. 24; 144–50. Schrader, AMDA 345–87 Nr. 464–73 Abb. 405–97 Taf. 185–97. LangeBrBr 471–2. KiB 214,1. R. Heberdey, Altattische Porosskulptur (1919) 163–9 Abb. 176–80.

[8] Inv. 1872; 4815–4816. Mit ergänzter Kinnpartie: BCH 77, 1953, 370 Abb. 6. KarusosA. 48 Taf. 15 a–b. Dörig, AntK 12, 1969, 44 Taf. 25,4. C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 144 Nr. 141. GoldbergTDAGA. 112 S 27; 213 N 15–6. S. 276 A. 79.

[9] M. F. Courby, FdD II 1 (1927) 103 Abb. 82. GabelmannLöwenb. 122 Nr. 155.

[10] Inv. 1771. Picard, Coste, FdD IV 2 (1928)

[11] FdD IV 3, 1–13 Textaf. 1–2. Hafner a.O. 37 Nr. 155. HölscherBAT. 75. BookidisASAP. 73 P 20. MüllerLuM. 264 Nr. 220. Themelis, AKGP I 153–63 Taf. 66–70.

[12] FdD IV 3, Nr. VII; XXXVIII Textaf. 1–2. BookidisASAP. 193 M 45.

[13] FdD IV 3, 13 A. 1 u. 5. BurenGFRAP. 33. J. Ducat, La Sculpture Décorative en Terre Cuite (FdD II, 1967) 234–45 Nr. 1–15 Taf. GoldbergTDAGA. 213 N 17–8.

lotzZeitbest. 34. Schefold, JdI 52, 1937, 38. LapalusFSG. 136–40; 436 Abb. 18–9 Taf. 10. Kähler, Gnomon 21, 1949, 153. KarusosA. 47 C 7. Kluwe, WissZJena 14, 1965, 9. Deyhle, AM 84, 1969, 15; 22; 34; 37; 45 Taf. 24–25,1. Stähler: Antike und Universalgesch. (Festschr. H. E. Stier 1972) 88–112 Taf. 1. Ders., Boreas 1, 1978, 28–31 Taf. 4. J. Kleine, IstMitt Beih. 8, 1973, 29; 34; 39; 41. BookidisASAP. 49 P 12. DelivorriasAG. 178. LulliesGP. Taf. 55. FuchsSG. 549 Abb. 650. ScheføldGHGSK. 64 Abb. 71–2.

Die Peisistratiden führten in Athen ein umfangreiches Bauprogramm durch.[1] Auf der Akropolis wurde der schlichte, hocharchaische Tempel der Athena Polias mit seinen Poroskulpturen abgetragen und durch einen kostspieligen Nachfolger ersetzt,[2] dessen Bau noch aus Kalkstein errichtet war, während für das Dach, die Akroterе und auch für die Giebelskulpturen Inselmarmor verwendet wurde. Die Giebelskulpturen sind rundplastisch ausgeführt, die Rückseiten sind zum Teil nicht vollständig ausgearbeitet.[3] Den altertümlichen Westgiebel füllte die Kampfgruppe von zwei Löwen über einem Stier,[4] Weiterbildung des Porosgiebels des Vorgängerbaus an gleicher Stelle.[5] Die Gigantomachie im Osten schließt unmittelbar an den Kalksteinwestgiebel des Apollon-Tempels der Alkmaioniden in Delphi an (Abb. 9 S. 115). In der Mitte fährt Zeus in einem frontal gesehenen Viergespann auf.[6] Links daneben greift Athena, die Herrin des Tempels, mit weit ausladendem Schritt an, drohend streckt sie den linken Arm mit der Aigis vor. Als Pendant auf der Gegenseite ist wohl Herakles zu ergänzen. Die Giebelecken füllen jeweils drei zusammenbrechende bzw. kriechende Giganten, die größer gebildet sind als die Götter. Das einheitliche Kampfgeschehen beansprucht das gesamte Giebelfeld, wirkt sogar etwas gedrängt. Die Körper der Giganten haben massige, nicht klar durchgegliederte Formen, Einzelheiten stehen hinter der Wirkung im ganzen zurück. Auch das Gewand der Athena ist großflächig drapiert. Die Bewegungen der Giganten wirken ziemlich unbeholfen. Eine fliegende Nike bildete das Mittelakroter des Tempels.[7] Der Chiton und der wegen der schnellen Bewegung doppelt geheftete Mantel fallen wie bei der Athena in schweren Bahnen am Körper herab. Mit den Seitenakroteren ist wohl eine Satyr-Mänade-Gruppe zu verbinden.[8] Das Dach hatte eine Sima mit Löwen- und Widderkopfwasserspeiern.[9] Die insgesamt nicht ganz erstrangige Bauplastik ist um 520 von einem attischen Meister und seiner Werkstatt gearbeitet worden. Von einem Werkstattmitarbeiter stammt auch ein Korenkopf von Sounion.[10]

[1] S. 237 A. 6.

[2] Riemann, MdI 3, 1950, 7–39 Abb. 1–5. Travlos, Athen 143.

[3] C. Blümel, JdI EH. 11, 1927, 5.

[4] GabelmannLöwenb. 114 Nr. 37. HölscherBAT. 72. MüllerLuM. 263 Nr. 218.

[5] S. 240 A. 9.

[6] AthenAkrM. 3694; 7331 (Kopf u. Hand d. Zeus); 6454 (Pferdeprotome). BrouskariMACD. 17; 80 Abb. 3; 150. AMDA Nr. 321; 327 Abb. 271–3; 276. Stähler (1972) 88–112 Taf. 1. Ders. (1978) [illegible]

[7] AthenAkrM. 694. BrouskariMACD. 69 Abb. 119. AMDA Nr. 67 Taf. 90. E. Schmidt, JdI 35, 1920, 97–113. BrBr 526 r.o. C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 144 Nr. 142. Goldberg-TDAGA. 198 Nr. 6. Zum Typus: S. 276 A. 80.

[8] AthenAkrM. 6924. AMDA Nr. 417 Abb. 338–9.

[9] AthenAkrM. 69; 527–8; 3722. AMDA Nr. 438–40 Abb. 365–7 Taf. 180–1. Gabelmann-Löwenb. 122 Nr. 144. HölscherBAT. 72; 92.

[10] AthenNM. [illegible] Stais, Eph.arch. 1917/18, [illegible]

Für den Neubau der Peisistratiden hat Endoios das alte, anikonische Xoanon der Athena Polias durch eine Ummantelung mit abnehmbaren Goldplatten zu einem Sitzbild ausgestaltet (S. 298).

Ein gefallener Jüngling aus Marmor bildete die rechte Eckfigur eines Giganto- oder Amazonomachiegiebels von einem unbekannten Tempel des ausgehenden 6. Jh. in Athen.[11] Die Widderköpfe an der Marmorsima des peisistratidischen Telesterion in Eleusis[12] sind weiter entwickelt als die des Athena-Tempels.

Ein monumentaler Marmorfries von der Akropolis in flachem Relief war wohl die Balustrade eines Baus oder eines Tempels (Taf. 25,6).[13] Dargestellt ist eine Prozession mit Wagen, die von sitzenden Personen empfangen wird, eine bisher ungedeutete Szene. Der Figurenstil wird von linearer Präzision bestimmt. Die Gewänder sind überreich, die üppigen Haare sind in einem Krobylos aufgenommen. Die vorgeschobenen Schultern sind leicht verkürzt wiedergegeben. Nach der manierierten Verfeinerung der Gewänder einerseits und in den angedeuteten Verkürzungen der Köper andererseits ist der Fries an der Wende von der spätarchaischen zur frühklassischen Kunst um 490 entstanden.

Die in der Marmorbauplastik erfahrenen attischen Bildhauerwerkstätten erhielten im ausgehenden 6. Jh. auch Aufträge von den Nachbarstaaten. Eine Antenor nahestehende Werkstatt schuf um 510 den Westgiebel des Apollon-Tempels in Eretria (S. 318 Taf. 27,5–6). Die Bauplastik des Apollon-Tempels in Aigina wurde zwischen 510–500 von attischen Bildhauern ausgeführt (S. 310).

Athener-Schatzhaus in Delphi

FdD IV (1927) Taf. 37–48. P. de la Coste-Messelière, Sculptures du Trésor des Athéniens (FdD IV 4, 1957). Ders., BCH 47, 1923, 387–419 Taf. 14–8. Ders., BCH 77, 1953, 179–82. Ders., Delphes (1957) Taf. 94–125. Agard, AJA 27, 1923, 174–83; 322–33. RE Suppl. IV 1280–6 Nr. 40 B. F. Poulsen, Delphi (1920) 158–97 Abb. 64–93. Dinsmoor, AJA 50, 1946, 86–121. Schefold, MusHelv 3, 1946, 65; 72–7; 89; 93. W. Gauer, IstMitt Beih. 2, 1968, 45–65. Ders.: Forschungen und Funde (Festschr. B. Neutsch 1980) 127–36. J. Kleine, IstMitt Beih. 8, 1973, 94–7. E. Thomas, Mythos und Geschichte (1976) 37. Boardman: The Eye of Greece – Studies in the Art of Athens (Festschr. M. Robertson 1982) 1–15. FuchsSG. 335 Abb. 373; 407 Abb. 455.

Wohl nach dem Sieg über Chalkis 506[1] errichteten die Athener als stolzes Denkmal für die Erfolge der jungen attischen Demokratie in den Jahren um 500 in Delphi

[11] AthenNM. 4809. Andreiomenou, Delt 25, 1970 Chron 534 Taf. 448a. Vanderpool, AM 91, 1976, 75 Taf. 20–4. Caskey, AJA 81, 1977, 509 Abb. 3. Walter-Karydi, AA 1979, 481–7 Abb. 1–3. Beschi: Aparchai (Festschr. P. E. Arias 1982) 237 Taf. 62.

[12] Inv. 5248. F. Noack, Eleusis (1927) 69 Taf. 29. G. E. Mylonas, Eleusis and the Eleusinian [illegible]

[13] AthenAkrM. 1340; 1342–1344. BrouskariMACD. 63; 72 Abb. 107; 127. AMDA Nr. 474–9 Taf. 198–200. BrBr 21. KiB 214,2. LangiotzZeit. best. 87–91. BookidisASAP. 338–47 F 76. FuchsSG. 432 Abb. 494. FehrGTF. 18–44 Nr. 24.

[1] Vgl. S. 304 A. 25.

ein dorisches Schatzhaus ganz aus parischem Marmor mit reichem Skulpturenschmuck, in dem die Taten des Herakles und des Theseus gefeiert werden.[2] Die dreißig Metopen des Antentempels, je sechs an den Schmal-, neun an den Langseiten, waren alle mit Hochreliefs verziert, deren Abfolge nicht gesichert ist.[3] Die Taten des Herakles, des alten Lieblingshelden der Athener, sind auf die schlecht sichtbare Nordseite und auf die Rückfront zurückgedrängt. An der Rückseite wird in einer einheitlichen, sich über die sechs Metopen erstreckenden Darstellung nur ein Abenteuer des Herakles, der Kampf mit Geryoneus und die Entführung der Rinder des dreileibigen Unholds, geschildert.[4] An der Nordseite werden noch ohne die später übliche, kanonische Auswahl neun weitere Taten des Heros[5] – Löwe,[6] Atlas, Rosse des Diomedes, Kyknos,[7] Dreifußraub (?), Hirschkuh (Taf. 24,4),[8] Kampf (?), Kentaur, Amazone – aneinandergereiht. Im Mittelpunkt des Interesses steht der neue Nationalheros Theseus, dessen Taten an der Front und auf der parallel zur Heiligen Straße gelegenen Südseite dargestellt sind.[9] Entsprechend den Heraklesabenteuern an der Nordseite sind an der Südseite neun Taten des Theseus[10] – Begegnung mit Athena (Taf. 24,3),[11] Sinis, Skiron, Kerkyon, Prokrustes, Sau (?), Stier, Minotauros, Amazone – in lockerer Folge aneinandergereiht. Dem Geryoneus-Abenteuer im Westen ist in den sechs Metopen über dem Eingang im Osten eine Amazonomachie gegenübergestellt.[12] Aus den wenigen Skulpturenresten läßt sich für den Giebel über der Front ein weiterer Kampf von nackten Griechen gegen gepanzerte Amazonen erschließen, mit dem ein Zweigespann zu verbinden ist.[13] Analog zu gleichzeitigen attischen Vasenbildern und dem nur wenig früher von attischen Bildhauern geschaffenen Westgiebel des Apollon-Tempels in Eretria (Taf. 27,5–6) war im Ostgiebel des Athener-Schatzhauses die Entführung der mit einem Diadem bekrönten

[2] Paus. X 11,5. Danach Anathem für Marathon, wobei P. sich offensichtlich auf die Weihinschrift am Sockel des Statuenanathems für Marathon stützt, das aber mit der Errichtung des Schatzhauses nichts zu tun hat, sondern diesem nur vorgelagert ist (Löwy, SbWien 216,4, 1937) 14–9. RE Suppl. IV 1287 Nr. 41). Während in der franz. Forschung im allgemeinen an der späteren Dat. festgehalten wird, spricht der Stil der Figuren für eine frühere Entstehung: Buschor, FR III 278. Lippold, PhW 56, 1936, 578. Ders., JdI 67, 1952, 88. Willemsen, AM 69/70, 1954/55, 39. KarusosA. 51 E 10. Zum Anthemion d. Türsturzes: Büsing: Studies in Classical Art and Arch. (Festschr. P. H. v. Blanckenhagen 1979) 29–36 Taf. 5. Amandry, BCH 108, 1984, 192.

[3] J. Fröber, Die Komposition der arch. und frühklass. griech. ...

[4] Ph. Brize, Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griech. Kunst (1980) 48; 133 GER 1.

[5] F. Brommer, Herakles I (1979) 56. Coste-Messelière, BCH 90, 1966, 699–703 Abb. 1–4.

[6] GabelmannLöwenb. 122 Nr. 153.

[7] SchefoldGHGSK. 138 Abb. 179.

[8] Hurwit, AJA 81, 1977, 12 Abb. 8. SchefoldGHGSK. 102 Abb. 125.

[9] SchefoldGHGSK. 165–8 Abb. 220–2. F. Brommer, Theseus (1982) 68 u. passim Taf. 1–42. WegenerFB. 267 Nr. 6.

[10] Brommer, AA 1979, 498.

[11] RichterKo. Nr. 108. LIMC II 1012 Nr. 596 Taf. 762.

[12] D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 117 Nr. 3 Taf. 66,2. Brommer, Theseus 116–23.

Amazonenkönigin Antiope[14] durch Theseus auf einem Zweigespann dargestellt. In den Metopen darunter sind die daran anschließenden Kämpfe der attischen Gefolgsleute des Theseus gegen die Amazonen zu sehen, mit denen inhaltlich die beiden seitlich auf galoppierenden Pferden sitzenden Amazonen zu verbinden sind, die die Seitenakrotere über dem Ostgiebel bilden.[15] Die einzelnen Skulpturengruppen über der Eingangsseite waren demnach in einem übergreifenden Bildprogramm – im zentralen Giebel die Entführungsszene gerahmt von den Kämpfen der Metopen und Akrotere – zur Verherrlichung des Nationalheros Theseus und damit der jungen attischen Demokratie zusammengefaßt, ein für die griechische Bauplastik einmaliger Vorgang. Bei der symmetrisch ausgewogenen Schilderung der Taten der beiden Heroen am Bau stand Herakles im Mittelpunkt des Kampfgeschehens im Westgiebel, wohl einer Gigantomachie.

Der gesamte Skulpturenschmuck des Athener-Schatzhauses wurde von einem führenden Meister der Stadt entworfen und von ihm selbst und eingespielten Mitarbeitern in kurzer Zeit ausgeführt. Der Figurenstil der in hohem Relief gearbeiteten Metopen ist mit dem der frührotfigurigen Vasenbilder der großen attischen Meister, namentlich des Euphronios, eng verwandt.[16] Der entwerfende Künstler hat das ständig wiederkehrende Zweikampfmotiv der Metopen mit nie versagender Phantasie in immer neuen Versionen variiert. Die verschiedenen Möglichkeiten des Vordringens der Angreifer und des Zurückweichens bzw. des Zusammenbrechens der Gegner sind voll ausgeschöpft. Einmal sind beide Kontrahenten diagonal zum quadratischen Bildrahmen ausgerichtet, dann prallen sie pyramidenförmig zusammen, der Kampf mit den Tieren und Mischwesen vollzieht sich dagegen in einer rotierenden Bewegung (Taf. 24,4). Für die raumgreifenden Aktionen wird die Reliefebene zu eng. Die zurückgeworfenen Oberkörper und besonders die eingeknickten Beine der Gestürzten sind mit kühnen perspektivischen Verkürzungen wiedergegeben und scheinen in den Hintergrund einzudringen. Während bei einigen Metopen – z. B. Geryon, Kentaur, reitende Amazone – die seitlich gerichteten Beine und der von vorn gesehene Rumpf wie bei der etwas älteren Ballspielerbasis (Taf. 26,5) noch ganz abrupt im rechten Winkel gegeneinander verschoben sind, vollzieht sich der Bewegungsablauf bei den meisten Kämpfern in einer gleichmäßigen schraubenförmigen Drehung von den parallel zum Grund ausgebreiteten Beinen über das leicht zur Seite geneigte Becken bis zu dem frontal gerichteten Oberkörper. Die etwas untersetzten, kräftigen Kämpfer schließen im Bau des Körpers und in der Anlage des Inskriptionssystems unmittelbar an die nur wenig ältere Grabstatue des Aristodikos an (Taf. 20,5). Durch die heftigen Aktionen ist der ganze Körper voll angespannt. Die in zwei breite, übereinandergeschichtete Muskelbündel zusammengefaßten, von den Zwischensehnen und der Linea Alba durchschnittenen Bauchmuskeln folgen in der Führung dem jeweiligen Drehmoment des Rumpfes. In der wellenförmig abge-

treppten, tief eingesenkten Umrandung tritt im Schnittpunkt mit der Linea Alba erstmals der Schwertknorpel hervor. Wie schon bei der Ballspielerbasis zeichnen sich auf den Rippen die angespannten Sägemuskeln ab. Dem wilden Kampfgetümmel der übrigen Metopen steht die vom klassischen Geist erfüllte, stille Begegnung des Theseus mit seiner Schutzgöttin Athena zur „Sacra Conversazione" gegenüber (Taf. 24,3). Im Unterschied zu den heftig bewegten Kampfmetopen ist hier der Figurenstil ganz konventionell. Der Heros und die Göttin stehen nach Art der Kouroi und Koren in Schrittstellung auf gleichmäßig belasteten Beinen. Athena trägt den untergegürteten Chiton und den Schrägmantel, die übliche Frauentracht der Zeit. Der dünne, eng anliegende Chiton schichtet sich zwischen den Beinen zu einem dichten Steilfaltenbündel, die Säume am Gewandzipfel des Schrägmantels sind zickzackförmig abgetreppt. Die Gewandung der übrigen Figuren zeigt die gleiche zierlich-reiche Faltenbildung mit einer Vorliebe für dekorative Elemente. Ganz archaisch geprägt sind auch die wegen der hohen Anbringung scharf gezeichneten Gesichter aller Akteure. Über den vollen, fleischigen Wangen und dem runden Kinn spannt sich das straffe Integument. Die ebenen, linsenförmigen Augen quellen vor. Die Mundwinkel sind stark nach oben verzogen. Frauen und Männer tragen langes, reiches Haar, das in fein geschlängelten Wellen herabfällt und in Buckellocken endet. Nach der Mode der Zeit ist die Pubes der Männer sternförmig ausrasiert.

Die an der Wende vom 6. zum 5. Jh. geschaffenen Skulpturen des Athener-Schatzhauses in Delphi sind in ihrer Zeit unerreichte Höchstleistungen der griechischen Bauplastik. Der junge, geniale Bildhauer, der hinter dem Gesamtentwurf steht, zeichnet sich durch den Erfindungsreichtum der Bildkompositionen aus und treibt die Entwicklung des nackten männlichen Körpers mit einer fortschrittlichen Gesamtkonzeption, die die von außen gegliederten Einzelpartien in einem übergreifenden Kräftespiel zusammenwachsen läßt, entscheidend voran. Mit seinen reifsten Metopen löst sich der Meister aus den Fesseln der archaischen Kunst und betritt die Schwelle zur frühen Klassik.

An die Skulpturen des Athener-Schatzhauses in Delphi sind die Amazonomachie-Metopen vom Südabhang der Akropolis anzuschließen.[17]

Männer

DeonnaA. 347–64. L. Budde, Die attischen Kouroi (1939). (Riemann, Gnomon 16, 1940, 485–92). KarusosA. Jeffery, BSA 57, 1962, 115–53 passim. Deyhle, AM 84, 1969, 1–64 passim. StebenKK. 35–9. KarakatsanisSAK. 52–9; 147–59. d'Onofrio, AnnAStorAnt 4,1982, 135–170.

Als erstes Kunstzentrum des griechischen Festlandes hat Athen noch am Ende des 7. Jh. von den Kykladen das monumentale Kourosbild übernommen. Das Material

der frühen attischen Kouroi ist importierter Marmor von den Kykladen, besonders von Paros, der bis zum Ende der Epoche als Arbeitsmaterial beliebt ist (S. 161). Seit dem vorgerückten 6. Jh. wird aber in immer stärkerem Maße der hervorragende weiße Marmor aus den heimischen Brüchen des Pentelikon verarbeitet, wie die unvollendeten Kouroi am Ort bezeugen.[1] Die attischen Bildhauer haben die technisch schwierige Bearbeitung des spröden Materials auf den Kykladen gelernt und wurden dabei mit der frühen Entwicklung des Jünglingsbildes auf den Inseln gut vertraut. Naxische (S. 157) und parische (S. 161) Bildhauer waren zudem im 6. Jh. in Attika tätig. Trotz der engen Kontakte mit den Kykladen ist die Entwicklung des attischen Kourostypus von Anfang an eigenständig. In wiederholten Anläufen suchen die attischen Bildhauer das organische Zusammenspiel des nackten männlichen Körpers zu erfassen und bereiten seit dem späten 6. Jh. mit kühnen Neuerungen das Menschenbild der frühklassischen Kunst vor. Die attischen Kouroi wurden als Weihgeschenke in Heiligtümer wie das des Poseidon in Sounion gestiftet oder waren als Grabstatuen aufgestellt, bis ein Grabluxusgesetz am Ende des 6. Jh. die aufwendige Form der Totenehrung verbot.[2]

Die Reihe der attischen Kouroi eröffnet ein überlebensgroßes Standbild aus Inselmarmor von einem Grab des Dipylon-Friedhofes, von dem nur der Kopf und die rechte Hand erhalten sind (Taf. 23,1).[3] Der tief gebaute Kopf hat ein schmales, U-förmiges Gesicht mit hoher Stirn, dessen sphärisch gewölbte Wangen unter den Augenwinkeln abrupt in die Tiefe biegen und bis zum Hinterkopf reichen. Die mandelförmigen Augen werden von breiten Lidern gerahmt. Die gratigen Brauenbögen sind fest mit der schmalen Nase verspannt. Die Ohren sind wie ionische Kapitelle mit einer Hohlkehle zwischen den Ohrleisten stilisiert, die runden Ohrläppchen werden durch eine knopfförmige Erhebung unterteilt. Um den Hals ist ein Schmuckband gelegt. Die im Nacken halbrund abschließenden Haare werden durch eine Binde zusammengehalten, die in einem ornamental stilisierten Heraklesknoten verknüpft ist. In den Perllocken sind die einzelnen Kugeln in der Horizontale individuell gegeneinander versetzt. An der Hand sind die geschlossenen Finger schräg abgestuft, um die Knöchel spannt sich eine Hautfalte. Von einem zweiten Kouros desselben Meisters sind die Oberschenkel und die linke Schulter auf der Agora gefunden.[4] An den kräftigen Beinen zeichnen sich die tief eingegrabenen Muskeln ab, über den Kniescheiben staut sich ein flügelförmig geschwungener Hautwulst. Im Rücken wölben sich neben der eingesenkten Wirbelsäule die parallel geführten Rückenstrecker auf. Die beiden exzellenten Kouroi des Dipylon-Meisters, die sich

[1] Dionyso (Pentelikon). C. Blümel, JdI EH. 11, 1927, 50 Nr. 5 Abb. 15. – LondonBrM. Pryce, Cat. B 472. DeonnaA. Nr. 17–8.

[2] S. 237 A. 7.

[3] AthenNM. 3372 (Kopf); 3965 (Hand). [illegible]

354–64 Beil. 3–5. A. Rhomaios, Keramoi tes Kalydonos (1951) 125–31. KarusosA. 59 A 1. K. Kübler, Kerameikos VI 2 (1970) 564 Nr. 6 Taf. 134. RichterK. Nr. 6. FuchsSG. 543 Abb. 636–7.

[4] AthenAgM. S 287. E. B. Harrison, The Athenian Agora XI (1965) Nr. 65 Taf. 1–2. [illegible] 104 Taf. 81–4. Rich-

durch ihre klar gliedernde Tektonik auszeichnen, sind nach den stereometrischen Wölbungen und der ornamentalen Stilisierung der Einzelformen noch in der spätdädalischen Epoche am Ende des 7. Jh. geschaffen. Eine etwas jüngere Arbeit des Dipylon-Meisters ist das Gorgonenakroter von der Akropolis.[5]

Aus der Werkstatt des Dipylon-Meisters stammt ein attischer Kouros aus dem Beginn des 6. Jh.[6] Der Jüngling setzt die kräftigen Beine fast um eine Fußlänge auseinander. Das breite Becken wird von den sich bis über die Glutäen ziehenden Leistenmuskeln gegen die Schenkel abgegrenzt. Der breite, dreiecksförmige Thoraxbogen und die Linea Alba zeichnen sich schwach ab. Die geschwungenen Brustmuskeln wölben sich nur wenig vor. Am Halsansatz treten die Schlüsselbeine vor. Im Rücken sind die Wirbelsäule und die Schulterblattränder flach ausgekehlt. An Armen und Beinen zieht sich die Haut über die angespannten Muskeln. Der Kopf ist im Schädelbau und Gesichtsschnitt dem Dipylon-Kouros (Taf. 23,1) nächstverwandt. Die Perllocken fügen sich in ein Rasternetz ein. Gemessen an dem eigenhändigen Werk des Dipylon-Meisters zeigt der Kouros aus der Werkstatt deutliche Schwächen. Der Kopf läßt die klare Form des Vorbildes vermissen, die hart geschnittenen Gesichtszüge wirken etwas kleinteilig. Die Haare sind ganz schematisch angeordnet. Der Körper ist spannungslos gebaut, das Inskriptionssystem ist etwas vage und geht nicht unter die Haut, die Brustmuskeln sind kraftlos. Anzuschließen ist eine Kouroshand aus Attika.[7] Ein zwischen 590–580 entstandener Kouros vom Kerameikos ist eine derbe Arbeit aus dem Werkstattumkreis des Dipylonmeisters.[8]

Die zu Beginn des 6. Jh. im Poseidon-Heiligtum von Sounion aufgestellten, kolossalen Kouroi sind von einem Meister und seiner Werkstatt geschaffen worden (Taf. 20,1).[9] Der vollständig erhaltene Kouros A (Taf. 20,1) steht mit weitem Schritt schräg auf der Basis, der Oberkörper ist zudem leicht gegen die Beinstellung nach rechts gedreht. Zwischen den mächtigen Beinen, Armen und Schultern wirkt der schmale Rumpf fast hager. An Armen und Beinen sind Sehnen und Muskeln als tiefe Rillen eingegraben, die würfelförmigen Kniescheiben betonen die Beweglichkeit der Gelenke. Die Becken und Glutäenansatz umspannenden Leistenmuskeln setzen zwischen Schenkeln und Rumpf eine gliedernde Zäsur. Unter dem leicht vorkra-

[5] S. 240 A. 7.

[6] New YorkMetrM. Cat. Nr. 1. BrBr 751–5. Richter, MetrMusSt 5, 1934–36, 20–56 Abb. 1–14. Wegner, RM 47, 1932, 193–201 Taf. 41–6 (Echtheit bezweifelt). K. A. Pfeiff, Apollon (1943) 33 Taf. 5–6. Schefold, AntK 4, 1961, 76 Taf. 32. Homann-Wedeking, AA 1963, 225–9. Brommer, AA 1963, 447. Frel, GettyMusJ 10, 1982, 95. RichterK. Nr. 1. PKG I Taf. 23. LulliesGP. Taf. 16–7.

[7] Athen Slg. Kalligas. Politis, Ephem 1937 (3) 747–51 Taf. 1. KarusosA ...

[8] AthenNM. 71. Sophoules, Ephem 1887, 35–40 Taf. 1. KarusosA. 60 A 5. RichterK. Nr. 9.

[9] AthenNM. 2720 (Kouros A, hier Taf. 20,1); 3645 (Kouros B); 3863; 3939. KarusosATEM. Taf. 49. Staïs, Ephem 1917, 189–94. Rhomaios, AD IV (1931) 91–105 Abb. 1–19 Taf. 47–56. Krahmer, 28. HallWPr (1931) 70. RichterK. Nr. 2–5. Kallipolitis, Delt 23, 1968 Chron 8 Abb. 1 Taf. 1. Ders., AW 4, 1973 (2) 47–51 Abb. 1–6. Jacob-FelschEGS. 107 Nr. 3–44. Walter-Karydi, AntK 23, 1980, 3 Taf. ...

genden, stumpfwinkligen Thoraxbogen sind die Bauchmuskeln eingesenkt. Auf den kräftigen, geschwungenen Brustmuskeln sind die sternförmigen Brustwarzen eingeritzt. Die Linea Alba zieht eine Verbindung vom Nabel bis zum Ansatz der Schlüsselbeine und Halsnicker. Auf dem Rücken zeichnen sich neben der Wirbelsäule die Schulterblätter und Rippen als tiefe Rillen ab. Der Schädelbau gleicht dem der Jünglinge der Dipylon-Werkstatt (Taf. 23,1). Das Gesicht verjüngt sich hier aber stark zu dem vorspringenden Kinn, die Wangen runden sich leicht über den Jochbeinen. Die Augen werden unten von geraden, oben von bogenförmigen Lidern begrenzt. Die durch eine Binde zusammengehaltenen Perllocken sind in Form von eingezogenen Spulen unterteilt. Über der Stirn rollt sich das Haar in Schneckenlokken auf, die Strähnen über den Schläfen sind fein gewellt. Im Anschluß an Kouros A hat der Bildhauer den zweiten Kouros B geschaffen, dessen Arme und Beine nicht ganz so mächtig sind und besser auf den schlanken Rumpf abgestimmt sind. Durch die bewußte Beschränkung der Anzahl der Inskriptionen auf dem Rücken wird das übergreifende Gliederungssystem klarer überschaubar. Die langen Spirallocken sind im Wechsel gegenläufig aufgedreht. Von zwei weiteren Kouroi sind nur kleinere Fragmente erhalten. Die eng verwandten attischen Kouroi der Dipylon- und Sounion-Gruppe unterscheiden sich von den gleichzeitigen Jünglingen aller anderen Kunstlandschaften durch die schon gerundeten Übergänge zwischen den einzelnen Körperseiten und durch die großräumige Binnenmodellierung, die mit einem graphisch-linearen, zum Teil noch ornamentalen Inskriptionssystem den Körper gliedert, jedoch die einzelnen Glieder fest miteinander verspannt. Dabei zeigt sich der Sounion-Meister in der detaillierten Angabe der Brustmuskulatur und sogar der Rippen im Rücken, nicht zuletzt in der Durchbrechung der strengen Frontalität als besonders kühner Neuerer.

Von den frühen attischen Jünglingen setzen sich drei Kourosköpfe aus der mittleren ersten Hälfte des 6. Jh. durch den gedrungeneren, stärker gewölbten Schädelbau deutlich ab.[10] Durch die gleichmäßige Rundung der Wangen wird die gesamte Gesichtsfläche einheitlich zusammengefaßt. Die Ohren sind nicht mehr ornamental stilisiert, sondern ganz natürlich gebildet. Die langen Perllocken werden durch ein unter die Binde gelegtes Tuch auf dem Schädel abgedeckt, über der Stirn ist das Haar weich gewellt.

Die zwischen 560–550 entstandene Jünglingsstatue von einem Grab in Volomandra ist der typische Vertreter der zweiten Generation der attischen Kouroi (Taf. 20,2).[11] An den langen, kräftigen Beinen treten die mit den Kniescheiben ver-

[10] Athen 3. Ephorie Magazin. Alexandri, AAA 1971, 137–40 Abb. 1. Dies., Delt 27, 1972 Chron 71 Taf. 53. BCH 96, 1972, 611 Abb. 51. – AthenAkrM. 617. BrouskariMACD. 56 Abb. 95. AMDA Nr. 86 Taf. 95. RichterK. Nr. 65. – Louvre. Cat. Nr. 2711. RichterK. Nr. 66.

... Abb. 5. Rhomaios a. O. 131–5. Jeffery 140 Nr. 49. RichterK. Nr. 63. CroissantPFA. 251–5. – Nach einem Werk der Volomandra-Gruppe gefälscht ist der Kopf: New YorkMetrM. Cat. Nr. 2. Wegner a.O. 200 Taf. 46,4. Brommer a.O. 439–50. Ders., AA 1965, 552. v. Bothmer, AA ... 613–27. RichterK. Nr. 64.

te Haltung der Athena, die speziell für das Götterbild geprägte Frauentracht und die Verbindung des Gorgoneion mit der Aigis weisen Endoios als eine bedeutende, schöpferisch wirkende Künstlerpersönlichkeit aus.

Athenagoras erwähnt eine zweite Athena des Endoios aus Olivenholz, nach dem Material ein Kultbild.[4] Das in den Schriftquellen nicht näher charakterisierte Kultbild der Athena Polias aus Olivenholz[5] war nach Inventaren des 4. Jh. zur Zeit seiner Aufbewahrung im Erechtheion mit Stirnreif, Ohrringen, Halsband, Halsketten und goldener Aigis mit Gorgoneion ausgestattet und hielt eine goldene Schale in der Hand; alle Teile waren abnehmbar.[6] Nach der Hand mit der Schale war das Kultbild anthropomorph ausgestaltet. Wahrscheinlich wurde das alte, anikonische Xoanon mit Platten aus getriebenem Goldblech verkleidet.[7] Nach dem auf der Aigis angebrachten Gorgoneion muß die anthropomorphe Umgestaltung des Kultbildes für den Neubau des alten Athena-Tempels durch Endoios erfolgt sein. Eine Serie in dieser Zeit einsetzender Tonfiguren und Tonreliefs von der Burg[8] sowie schwarzfigurige Vasenbilder mit Athena in einem Tempel[9] lassen darauf schließen, daß Endoios die Athena Polias zu einem Sitzbild hergerichtet hat, im Habitus wohl ganz ähnlich dem Weihgeschenk des Kallias (Taf. 21,6).

Als größter Götterbildner seiner Zeit erhielt Endoios auswärtige Aufträge für Kultstatuen auf der Peloponnes und im griechischen Osten. Das ganz aus Elfenbein bestehende Kultbild der Athena Alea in Tegea[10] ist in einer bescheidenen lokalen Bronzefigur[11] überliefert. Die mit Aigis und Gorgoneion, Lanze, Schild und Helm bewaffnete Göttin ist als Palladion dargestellt. Endoios arbeitete für Erythrai das kolossale hölzerne Sitzbild der Athena mit Spindeln in den Händen und einem Polos auf dem Haupt wohl im Typus des Kallias-Votivs (Taf. 21,6), dazu Koren und Chariten aus Marmor,[12] deren besondere attische Frauentracht mit dem tief über die Gürtung herabreichenden Kolpos des Chiton von den lokalen Bildhauern für ihre eigenen Frauenbilder übernommen wurde.[13] Für den unter Kroisos neu errichteten Tempel der Artemis in Ephesos (S. 393) schuf Endoios das Kultbild.[14] Da in den Schriftquellen mit Nachdruck immer nur von einem einzigen Kultbild berichtet wird, hat der Künstler wahrscheinlich wie bei der Athena Polias das altehrwürdige, anikonische Xoanon mit Goldblechplatten ummantelt. Das in den Kopien wiedergegebene hellenistische Kultbild bewahrt wohl den von Endoios geprägten Typus. Die Göttin stand mit geschlossenen Beinen, die Arme waren vorgestreckt, der Körper war säulenartig gerundet, das sehr reich ausgeschmückte Gewand hatte wohl schon den Behang mit den „Mammae".

Neben den öffentlichen Aufträgen für monumentale Kultbilder hat der weit gereiste Künstler in seiner Heimat auch Grab- und Votivstatuen für Privatleute ausgeführt. Für das Grab des Nelonides auf dem Friedhof beim Piräischen Tor in Athen schuf er das nicht erhaltene Kourosdenkmal, auf dessen Basis neben der Inschrift mit der Künstlersignatur eine sitzende Gestalt aufgemalt ist.[15] In Attika arbeitete er für

[4] A. 1.

[5] Paus. I 26,6. Schol. Demosth. c. Androt 13 p. 597 Reiske. O. Jahn, A. Michaelis, Arx Athenarum (1901³) 68. Vgl. S. 242 A. 21.

[6] IG II² Nr. 1421–42. Frickenhaus, AM 33, 1908, 17–32. C. J. Herington, Athena Parthenos and Athena Polias (1955) 16–34. RomanoEGCI. 42–57.

[7] Zur Technik vgl.: Paus. IX 4,1. Rumpf, AA 1936, 61 A. 3.

[8] Frickenhaus a. O. 22. S. 308 A. 87–8.

[9] Frickenhaus a. O. 21 Abb. 3–4. B. Graef, E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I (1925) Nr. 2549 Taf. 105.

[10] Paus. VIII 46, 1.

[11] AthenNM. 14828. Dugas, BCH 45, 1921, 359–63 Nr. 58 Taf. 13. NiemeyerP. 23. LanglotzNK. 175 Taf. 54,1.3. Jost, BCH 99, 1975, 348 Abb. 16–8. FlorenGorg. 83; 87–98; 116; 125 Taf. 7,4–5. Norman, AJA 90, 1986, 425.

[12] Paus. VII 5,9. S. 396 A. 5.

[13] S. 397 A. 6.

[14] Athenag. (A. 1). Plin. 16,213–4. RE Suppl. XII 1688. Kukula, FiE I (1906) 247 Nr. 118–46. Müller, RM 34, 1919, 103–6. LacroixRSMG 176–92 bes. 190 Taf. 15–6. Langlotz, RA 1968, 97 A. 3. R. Fleischer, Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Sy-

Lampito die Grabstele.[16] Ein Korenvotiv von der Akropolis, das auf dem hohen Säulenträger die gemeinsame Signatur des Endoios und Philergos[17] zeigt, ist wohl das Werk des Mitarbeiters nach dem Entwurf des Meisters.[18] Wie die gleichzeitig entstandene sitzende Athena (Taf. 21,6) ist die unterlebensgroße, auf der Rückseite ganz summarisch angelegte Kore nur mit einem untergegürteten Chiton bekleidet, dessen langer, fein gewellter Kolpos bis auf die Oberschenkel herabfällt. Mit der gesenkten rechten Hand rafft die Frau das Unterteil des Chiton zu einem brettartig vortretenden Steilfaltenbündel zwischen den Beinen zusammen, das von sternförmig in der zugreifenden Hand zusammenlaufenden Ziehfalten gerahmt wird. An die Kore der Endoios-Werkstatt, die sich mit ihrer schlichten Kleidung deutlich von den gezierten Schwestern in der reichen inseljonischen Schrägmanteltracht absetzt, schließen sich weitere attische Koren an (S. 272 Taf. 21,4). Die alleinige Signatur des Philergos auf einer Grabmalbasis in Athen weist auf selbständige Arbeit des Bildhauers in seiner späteren Tätigkeit hin.[19]

Andere Bildhauer

RaubitschekDed. passim. Deyhle, AM 84, 1969, 1–62.

Aus Athen ist eine Reihe weiterer Marmorbildhauer und Erzgießer, die auch in Marmor arbeiteten, bekannt. Ein bedeutender Bildhauer des mittleren 6. Jh. war Phaidimos.[1] Die auf einer hohen, dreistufigen Basis aufgestellte Grabstatue der Phile[2] bietet nach den allein erhaltenen Füßen zu wenig Anhaltspunkte für die Rekonstruktion seines Oeuvres. Die Kore des Simon auf der Akropolis war von Eleutheros.[3] Eine eigenwillige Künstlerpersönlichkeit war Pythis.[4] Seine virtuos ausgeführte, leider nur fragmentarisch erhaltene Athena von der Akropolis[5] steht nach Art der

1920/21, 17 Abb. 8. Ders., BCH 46, 1922, 26–35 Abb. 8–9 Taf. 7. Raubitschek, ÖJH 31, 1939 Beibl. 62–8. Jeffery, BSA 57, 1962, 127 Nr. 19. Knigge, AM 84, 1969, 78; 86. Gemaltes Bild u. Inschr. wohl aus politischen Gründen zerstört.

[16] IG I² Nr. 978. IGB Nr. 8. Jeffery a. O. 130 Nr. 24 Taf. 36e.

[17] RE XIX 2156. EAA VI 122. RaubitschekDed. 494. Deyhle 60.

[18] AthenAkrM. 602; 189. AMDA Nr. 7 Taf. 13. RaubitschekDed. Nr. 7. Deyhle 12 Taf. 26,1. S. 272 A. 46.

[19] Knigge a. O. 79–86 Taf. 36–7,1.

[1] RE XIX 1537 (10). ALBildK XXVI 539. EAA VI 111. Dörig, AA 1967, 15–28 Abb. 1–13.

Cat. Nr. 13, hier S. 285 A. 22 zur Inschr. New YorkMetrM. Cat. Nr. 14) ist unbewiesen, nach dem Stil abzulehnen.

[2] AthenNM. 81. Eichler, ÖJh 16, 1913, 86–102 Abb. 46–55. Dörig a. O. 15–21 Abb. 1–3. RichterKo. Nr. 91. Jacob-FelschEGS. 114 Nr. 11. S. 266 A. 15.

[3] AthenAkrM. 429 (erh. nur Füße). AMDA Nr. 278. RE V 2355 (6). ALBildK X 452. EAA III 308. RaubitschekDed. 490 Nr. 49. Ders., BSA 40, 1939/40, 25 Abb. 17–9. Deyhle 61. Jacob-FelschEGS. 125 Nr. 27.

[4] EAA VI 577 (2). RaubitschekDed. 524 Nr. 10; 90. Ders. a. O. 22 Abb. 12–4. IG I² Nr. 506–7. Deyhle 60.

[5] AthenAkrM. 136. BrouskariMACD. 39; 57 Abb. 52; 98. AMDA Nr. 128; 271 Taf. 111–2. RichterKo. Nr. 132. NiemeyerP. 66; 69. Jacob-FelschEGS. 122 Nr. 22. Vgl. S. 275 A. 73;

Koren in Schrittstellung, greift mit der linken Hand in das Gewand und stützt sich mit der rechten auf die Lanze. Mit diesem Götterbild durchbricht Pythis um 510 die archaische Tradition der Palladion- und Promachostypen, das klassische Athenabild deutet sich an. Mit einer Statuenbasis aus dem Apollon-Heiligtum von Prasiai in Attika, die von Pythis signiert ist, ist wahrscheinlich ein lebensgroßer Marmorkopf des Apoll zu verbinden, an dessen leicht abgearbeiteter rechter Wange vermutungsweise der Diskos anlag, mit dem der Gott seinen Liebling Hyakinthos in dem verhängnisvollen Wurf tödlich getroffen hat.[6] Aristokles war auf die Herstellung von Grabdenkmälern spezialisiert (S. 287). Eine hocharchaische Kalksteinherme aus Trachones ist eine schlichte handwerkliche Arbeit des Kalias.[7] Die Inschriftenstele des Phanodikos aus der attischen Kolonie Sigeion am Hellespont stammt von Aisopos und seinen Brüdern.[8]

Der Erzgießer Gorgias, ein Zeitgenosse des Hageladas, hat zahlreiche Weihgeschenke auf der Akropolis gearbeitet.[9] Von Amphikrates war eine eherne Löwin ohne Zunge auf der Akropolis, in der man Leaina, die Geliebte des Aristogeiton, sah.[10] Den Erzgießer Pollis, der eine Schrift über Proportionen verfaßt hat,[11] hat man mit Pollias gleichgesetzt, der in zahlreichen Signaturen von Bronzestatuen auf der Akropolis genannt wird[12] und mit dem Vater des Vasenmalers Euthymides[13] identisch sein dürfte. Andere Künstler, zum Teil sicher Erzgießer, kennen wir nur aus Signaturen: von der Akropolis Euthykles,[14] Hermippos,[15] Leobios,[16] Philon,[17] Prothymos,[18] Stibeon,[19] Xenaios,[20] aus dem übrigen Athen Kallonides,[21] aus Anavyssos Epistemon.[22]

Neben den einheimischen waren auswärtige Bildhauer in Athen tätig: aus Chios Archermos und seine Söhne Boupalos und Athenis (S. 337), aus Paros Aristion (S. 164) und aus Boiotien Thebades (S. 315).

[6] Brauron. Apostolopoulou–Kakabogianne, AKGP I 171–5 Abb. 1–2 Taf. 73–4.

[7] Wilhelm, ÖJh 2, 1899, 230 Abb. 130 (Kopf verloren). Zum Typus: S. 261.

[8] RE I 1087 (2). ALBildK I 155. EAA I 178 (1). Allgem. Künstlerlex. I (1983) 678 (1). IGB Nr. 4. Guarducci, ASAtene 19–21, 1941–43, 135–40. RichterAGA. Nr. 53.

[9] RE VII 1619 (12). ALBildK XIV 399. EAA III 981 (1). Plin. 34.49. RaubitschekDed. 502 Nr. 5; 65; 66 (?); 77–8; 147. Deyhle 59. Tsirivaku-Neumann, AM 79, 1964, 118. Jacob-Felsch-EGS. 117; 123 Nr. 14; 24. S. 272 A. 43. Das bei Plin. auf „Gorgias" nachfolgende Wort „Lakon" ist nicht Ethnikon sondern Name eines sonst unbekannten Erzgießers der Zeit.

[10] RE I 1904 (5). ALBildK I 422. EAA I 324. SQ 448–51. Plin. 34.72. Paus. I 23.1–2. Plut. mor. 505D-F. Polyaen. strategem 8,45.

[11] Plin. 34.91. Vitr. VII praef. 14. Vgl.: S. 88 A. 19.

[12] RE XXI 1412 (1); 1417 (4). AlBildK XXVII 220. EAA VI 284. RaubitschekDed. 522 Nr. 149; 150 (?); 186 (?); 189; 190 (?); ...

[13] Beazley, ARV² 26. Dieser auch Erzgießer (?): RaubitschekDed. Nr. 150.

[14] RE VI 1507 (8). ALBildK XI 91. EAA III 548. RaubitschekDed. 501 Nr. 58. IG I² Nr. 497. Deyhle 61.

[15] EAA IV 11 (1). RaubitschekDed. 505 Nr. 81. IG I² Nr. 493. Deyhle 61.

[16] RE XII 1992. ALBildK XXIII 66. EAA IV 565. RaubitschekDed. 517 Nr. 88; 171 (?). Deyhle 62.

[17] RE XX 55 (52). EAA VI 125 (1). RaubitschekDed. 522 Nr. 12 (?); 37; 381. IG I² Nr. 508–9. Deyhle 64.

[18] RaubitschekDed. Nr. 278.

[19] EAA VII 499. RaubitschekDed. Nr. 212.

[20] EAA VII 1232 (1). RaubitschekDed. Nr. 80. IG I² Nr. 536. Deyhle 62.

[21] RE X 1755. ALBildK XIX 478. EAA IV 304. IGB Nr. 14. Jeffery a. O. 131 Nr. 28; 152 Taf. 37c–d. Deyhle 62.

[22] RE VI 202. ALBildK XI 582. EAA III 376. IGB Nr. 13. Jeffery a. O. 143 Nr. 56; 152 Abb. 17. Danach ist als Künstler „Hippostratos" ...

Bronzen. Terrakotten.

A. de Ridder, Catalogue des Bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes (1896). LambGRB. 99. Niemeyer, AntPl III (1964) 7–31 Taf. 1–35. Gauer, Olympiabericht X (1981) 111-65 passim. RolleyGB. 105; 110.

Die attischen Erzgießereibetriebe setzen die Produktion der monumentalen gehämmerten Dreifußkessel mit Aufsatzfiguren über die geometrische Zeit hinaus bis in die frühdädalische Epoche kontinuierlich fort. Im Beginn des 7. Jh. ist in einer Bronzewerkstatt eine einheitliche Gruppe von stark überlängten Lanzenschwingern und Ringhenkelhaltern für die Akropolis (Taf. 27,1)[1] und das Apollon-Heiligtum in Delphi[2] geschaffen worden, die sich im Körperbau kaum von ihren spätgeometrischen Vorgängern (Taf. 3,4–6) unterscheiden. Die Beine sind im Spreizschritt auseinandergestellt und in den Gelenken leicht nach vorn durchgedrückt. Während die langen, kräftigen Beine und die mächtigen Arme wohl gerundet und voll ausgearbeitet sind, sind an dem kurzen, brettartig flachen Rumpf nur die Übergänge zwischen den einzelnen Seiten leicht verschliffen. Der glatte Rumpf wird im Rücken durch die eingesenkte Wirbelsäule, vorn durch die vortretenden Schlüsselbeine und die Brustmuskeln gegliedert, die sich jetzt weich vorwölben. Die Ausstrahlungskraft der Krieger geht besonders von den mächtigen Köpfen aus, deren Bedeutung die Erzgießer schon durch die im Verhältnis zum Körper riesigen Dimensionen hervorheben. Die großflächigen Gesichter sind sphärisch gewölbt, Kinn und Nase ragen spitz vor. In der unteren Gesichtshälfte setzt die wulstige Mundspalte einen kräftigen Akzent. Die breite Nase ist fest mit den vorkragenden Brauenbögen verspannt. Aus tiefen Höhlen blicken die kugelig gerundeten, weit geöffneten Augen, die von dünnen, scharfgratigen Lidern gerahmt werden, mit wacher Neugier in die Welt. Die kleinen, nur in Umrissen angedeuteten Ohren sitzen hoch am Kopf. Die Haare fallen in dicken Strähnen auf die Schultern. Etwas jünger als die übrigen Jünglinge ist ein behelmter Ringhenkelhalter mit auffallend langem Hals aus Delphi, dessen gestreckter Rumpf etwas voluminöser gebaut ist.[3] Die Haarsträhnen sind sorgfältig aufgedreht, die Pubes ist dreiecksförmig eingeritzt. Abseits steht ein nachlässig gearbeiteter Lanzenschwinger von der Akropolis, dessen unproportionierter Körper mit den dünnen Beinen und dem massigen Rumpf kaum artikuliert ist, während das Gesicht noch ganz scharfgratig geschnitten ist.[4] Wie die Krieger stimmen auch die in

[1] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 698–701 (699 hier Taf. 27,1). BerlinP. 31573. Kunze, FuB 12, 1970, 71–5 Taf. 6,1–3. Cambridge 25.1929. Herrmann, JdI 79, 1964, 66 Abb. 61. B. Schweitzer, Die geometrische Kunst Griechenlands (1969) ...

[2] C. Rolley, FdD V (1969) Nr. 170. Schweitzer a. O. 153 Taf. 173.

[3] Rolley a. O. Nr. 15. Schweitzer a. O. 153 Taf. 174–5.

[4] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 695. Willemsen, Olympiabericht VII (1961) 192 Abb. ...

den Proportionen gleichmäßig überlängten attischen Ringhenkelpferde des frühen 7. Jh. von der Akropolis[5] und aus Olympia[6] mit ihren geometrischen Artgenossen (Taf. 2,1) in der Struktur des Körperbaus voll überein. Die nahtlose Verbindung des vorgewölbten Bugs mit dem Rumpf dokumentiert das Zusammenspiel der Körperkräfte, während die klare Abgrenzung der zierlichen Vorderläufe und der mächtigen Hinterhand die Gelenkigkeit der Beine betont. Im Gegensatz zu ihren körperlich substanzlosen, schemenhaften Vorgängern wird das Erscheinungsbild der Tiere jetzt mehr den in der Entwicklung weiter fortgeschrittenen menschlichen Figuren angepaßt. Das Körpervolumen nimmt beträchtlich zu, die Formen runden sich, Details wie die Hufe werden differenziert angegeben. Vor allem bei den Köpfen wird das starre geometrische Schema abgestreift. Augen, Nüstern und Maul werden plastisch herausmodelliert, hinter dem vorgewölbtem Kinn sind die Kiefer im stumpfen Winkel nach unten ausgestellt und schwingen dann im großen Bogen in den Hals ein. An den gehämmerten Dreifußbeinen wird der geometrische Dekor durch metopenartig aneinander gereihte, von vegetabilischen Ornamenten gerahmte Bildfelder abgelöst, in denen Tiere und mythologische Themen in enger Anlehnung an die rundplastischen Aufsatzfiguren dargestellt sind.[7] Die attische Bronzeplastik des frühen 7. Jh. wird von einer dominierenden subgeometrischen Strömung bestimmt, die die Körperstruktur der menschlichen und tierischen Ringhenkelfiguren prägt. Auch die Kriegerköpfe schließen nahtlos an ihre geometrischen Vorgänger an, doch hier kündigt sich in der präzisen Ausarbeitung der Details, der Syntax der großzügig geschnittenen Gesichter und vor allem in dem weltoffenen Blick der riesigen Augen bereits das neue Menschenbild der archaischen Zeit an. Als Nachfahren einer zu Ende gegangenen Kunstepoche stellen die attisch subgeometrischen Bronzefiguren den letzten Höhepunkt und gleichzeitig den Endpunkt eines Menschenbildes dar, das in der überaus hochstehenden Technik und in der Überfeinerung der Formen nicht weiter entwickelt werden konnte. Im mittleren 7. Jh. vollzieht sich in der attischen Bronzeplastik ein Bruch. Die dädalische Plastik stellt daher mit ihrer einfachen, geschlossenen Formensprache für die attischen Erzgießer einen völligen Neubeginn dar.

Die neuen, aus dem Orient übernommenen Greifenkessel mit den getrennt gearbeiteten Stabdreifüßen (S. 234) werden in Athen erst seit dem zweiten Viertel des 7. Jh. hergestellt. Die gegossenen Greifenprotomen von der Akropolis sind Nachbildungen argivischer bzw. samischer Prototypen ohne eigenen Charakter.[8] Im Gegensatz dazu sind die Kopftypen der Sirenenattaschen von charakteristisch lokalen Zügen geprägt. Die beiden älteren Attaschen schließen unmittelbar an die Köpfe der Ringhenkelfiguren auf den Dreifußkesseln (Taf. 27,1) an, die im Nacken frei abstehende Haarmasse ist von den orientalischen Vorbildern übernommen.[9] Bei den jüngeren Sirenenattaschen verhärten sich die Gesichtszüge, die „Etagenperücke" bzw. die schweren Zopflocken leiten schon auf die dädalische Epoche über.[10] Die zahlreichen Stabdreifüße reichen bis in das Ende des 6. Jh.[11] Als bedeutendes festländisches Produktionszentrum der neuen Gerätgattung war Athen sicherlich an der Herstellung der Greifenkessel in Olympia beteiligt (S. 235).

Mit den Ringhenkelfiguren (Taf. 27,1) ist der Oberköper einer Frau zu verbinden.[12] Nach Technik und Stil sind an die gehämmerten Dreifußbeine weitere Treibarbeiten anzuschließen. Nächstverwandt ist das Beschlagblech einer Holzkiste.[13] In der Mitte des 7. Jh. wurden von attischen Toreuten Prunkwaffen hergestellt. Der Nabel eines Schildes ist mit einem Protomenwirbel aus Löwen, Panthern und Sphingen verziert.[14] Wahrscheinlich in einer Werkstatt grarbeitet sind zwei Rückenpanzer aus Olympia, von denen der eine nur mit Tieren und Sphingen, der andere im Hauptbild mit einem Götteraufzug, der wohl den Einzug des Apoll in den Olymp zeigt, geschmückt ist.[15] Die Formspeache der eingravierten Tiere und Menschen, vor allem der gravitätischen Göttergruppe auf der linken Seite der Einführungsszene, deren Körper und Arme von den schweren, bienenkorbförmig geschnittenen Gewändern vollständig verdeckt werden, ist identisch mit der der protoattischen Vasenbilder und lokalisiert die Bronzewerkstatt der Panzer in Athen. Orientalische Reliefschalen mit geflügelten Frauen ähnlich den Sirenenattaschen sind wie die Greifenkessel von attischen Erzgießern kopiert worden.[16]

Ein letzter Nachfahre der geometrischen Goldbänder ist ein ellipsenförmiges protoattisches Schmuckblatt mit Krieger und Pferd.[17]

Im Gegensatz zu der erstrangigen vordädalischen Bronzeplastik im Athen der ersten Hälfte des 7. Jh. sind die Bronzefiguren der reif- und spätdädalischen Epoche nur von untergeordneter Bedeutung. Der Kopf einer Thymiaterionträgerin aus der Mitte des 7. Jh. hat ein hageres, keilförmig geschnittenes Gesicht, dessen vordere Ebene abrupt zu den Seiten umbiegt.[18] Die großen Augen liegen in flachen Höhlen, Nase und Kinn springen spitz vor, die Mundspalte ist kräftig gekerbt, die Haarmasse fällt in breiter Bahn herab. Ganz übereinstimmend gebaut ist der Kopf einer etwas jüngeren Jünglingsprotome vom Griffansatz eines Bronzegefäßes, dessen üppiges Haar in weichen, horizontalen Wellen bis zum Kinn herabfällt.[19] Die kantigen, dreiecksförmigen Gesichter der Frau und des Jünglings sind charakteristisch für die hochdädalische attische Kleinplastik. An den Jünglingskopf schließt eine geflügelte Göttin

[5] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 498.

[6] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 138. Herrmann a. O. 28 Abb. 11. M. Maaß, OF X (1978) 208 Nr. 308 a–b.

[7] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 29–39; 41–7. Bather, JHS 13, 1892/93, 244–7; 259–67 Abb. 17–8; 26–31. Hampe, AM 60/61, 1935/36, 286 Taf. 98. F. Willemsen, OF III ... Taf. 92 l; 93 o. – New YorkMetrM. 58.11.6; 59.11.1. v. Bothmer, BMetrM N. S. 19, 1960/61, 133–41 Abb. 2–6. Brommer: Studien zur Mythologie und Vasenmalerei (Festschr. K. Schauenburg 1986) 13 Taf. 2 (nicht antik).

[8] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 431–40. H.-V. Herrmann, OF XI (1979) 158.

[9] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 765–6. H.-V. Herrmann, OF VI (1966) 90–113 Nr. 5; 7 Taf. 36–7; 39,1. Weber a. O. 35–9 Taf. 16.

[10] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 764; 770. MünchenMAK. 4071. Olympia B 28. Boston. Cat. Br. Nr. 402. Herrmann a. O. 90–113 Nr. 8–12 Taf. 32–3; 38. Weber a. O. 35–9 Taf. 17. MEGI Nr. 109 m. Abb. S. 235 A. 22.

[11] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 66–108. Niken u. Sirenen: A. 59; 61.

[12] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 798.

[13] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 40. Bather a. O. 268–71 Abb. 32.

[14] Ancona 7222. Stucchi, RIA N. S. 8, 1959, 5–58 Abb. 1–57.

[15] Inv. Br 11540–11541; M 394. A. Furtwängler, Olympia IV (1890) 153–7 Taf. 58–9. Stucchi a. O. 9 Abb. 9–10. Dörig: Gestalt und ... 1967) 102–5 Abb. 1. H. Hoffmann, Early Cretan Armorers (1972) 50–3 Taf. 25–6. Koenigs-Philipp, FaO 97 Taf. 59. P. Blome, Die figürliche Bildwelt Kretas in der geom. u. früharch. Periode (1982) 63. Vgl. protoatt. Vasenbilder: CVA Berlin 1 (1938) Taf. 18–23; 30–3. K. Kübler, Kerameikos VI 2 (1970) 430–5 Nr. 21–4 Taf. 12–5.

[16] AthenKerM. M 119. Kübler a. O. 556 Nr. 4 Taf. 123.

[17] Hackens: Études sur l'Orfèvrerie Ant. (Aurifex 1, 1980) 1–12 Abb. 1–17. Vgl. S. 44 A. 101.

[18] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 819. Weber a. O. 44 Taf. 20,3–4.

[19] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 697. Ch. Zervos, L'Art en Grèce (1934) Abb. 67. LambGRB 74 Taf. 23b.

mit walzenförmigem Unterkörper und kurzem Rumpf an.[20] Differenzierter ist das kleine, spätdädalische Sphyrelaton der Artemis aus Brauron.[21] Der schwere, gegürtete Ärmelchiton schmiegt sich glatt an den kubisch gebauten Körper und läßt die Brüste vortreten. Der mächtige, sphärisch gerundete Kopf wird von einem Polos bekrönt. Ein ringförmiges, in Ausschnittechnik gearbeitetes Beschlagblech mit einer geflügelten Gorgo im Zentrum war wohl als Schmuck vor einem Scheibenakroter befestigt.[22] Ein Jüngling mit einem Schurz um die Hüften ist Import aus Kreta.[23]

Die Stagnation der attischen Bronzeplastik hält während der ersten Hälfte des 6. Jh. an. Erst mit der Übernahme der Hohlgußtechnik für die Herstellung monumentaler Statuen von Samos (S. 15) steht die attische Bronzeplastik in spätarchaischer Zeit wieder in voller Blüte. Von den regen Aktivitäten der attischen Erzgießereibetriebe zeugen die Reste von Gußöfen in der Stadt.[24] Die bedeutenden attischen Bildhauer haben gleichermaßen in Marmor und Bronze gearbeitet (S. 295–300). Von zwei Staatsweihungen der jungen attischen Demokratie sind die Künstlernamen nicht überliefert. Als Zeichen des Sieges über Chalkis 506 stellten die Athener ein großes Viergespann aus Bronze auf der Akropolis auf, das noch vor der Mitte des 5. Jh. erneuert wurde.[25] Unter dem Archonten Kebris wurde um 500 für den Hermes Agoraios auf dem Markt ein später wegen seiner Altertümlichkeit geschätztes Erzbild aufgestellt.[26] Die überaus zahlreichen Kleinbronzen von der Akropolis sind mit Ausnahme einiger Gerätfiguren in lokalen Werkstätten hergestellt worden, die sich durch besondere Erfindungsgabe bei den Variationen der Standardtypen auszeichnen.

Die Bronzestatuetten der Kouroi verteilen sich kontinuierlich über das gesamte 6. Jh. Ein Bleikouros aus Sounion ist eine Umsetzung der dort aufgestellten Kolosse (Taf. 20,1) in Miniaturformat.[27] In die Mitte des 6. Jh. gehören drei Jünglinge von der Akropolis.[28] Aus einer Werkstatt der Leagros-Zeit stammen fünf Kouroi.[29] Meisterhaft gearbeitet ist ein vorzüglich erhaltener Kouros von der Akropolis aus der Zeit um 500, der in den vorgestreckten Händen Halteres hielt (Taf. 27,2).[30] Der kräftige Körper ist durch athletische Übungen gestählt. Die muskulösen Beine sind in

[20] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 774. Zervos a. O. Abb. 65. Weber a. O. 45 Taf. 15,3–5.
[21] Inv. BE 119. LIMC II 630 Nr. 80 Taf. 448.
[22] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 451. Touloupa, BCH 93, 1969, 862–84 Abb. 1–8 Taf. 20. FlorenGorg. 37. GoldbergTDAGA. 11 D 8.
[23] S. 139 A. 79.
[24] MattuschCTGB. 93–116. Dies., Hesp 46, 1977, 340–79 Taf. 77–98. Dies., Bronzeworkers in the Athenian Agora (Exc. Athenian Agora, Picture Book 20, 1982). Zimmer, AA 1984, 63–83 Abb. 1–19.
[25] Herod. V 77. Paus. I 28,2. Diod. X 55. RaubitschekDed. Nr. 168; 173. Vgl. S. 247 A. 1.
[26] Paus. I 15,1. Luk. Jupp. Trag. 33. R. E. Wycherley, The Athenian
[27] AthenNM. 14930. Stais, Ephem 1917, 202 Abb. 13. C. Davaras, Sounion (1979) 66 Abb. 34.
[28] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 730–1; 735. Niemeyer 11; 28 Taf. 25; 30c–d.
[29] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 736–8. KopenhagenNM. LondonBrM. 1922.7–12. Niemeyer 12; 23 Taf. 14–6c; 31b–c. U. Jantzen, JdI EH. 13, 1937, 71 Nr. 50 Taf. 40,168–9. ThomasASSS. 127 Taf. 78.
[30] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 740. de Ridder, BCH 18,1894, 44–52 Taf. 5–6. KiB 233,1. Niemeyer 24 Taf. 17–9; 33b–c. RichterK. Nr. 162. RolleyB. Nr. 43. FuchsSG. 45 Abb. 30. ThomasASSS.

energischer Schrittstellung auseinandergestellt, die Glutäen gegeneinander verschoben. Wie beim Aristodikos (Taf. 30,5) sind Thorax und Rücken mit Sinn für das Wesentliche großzügig modelliert, Brustmuskulatur und Rückgrat fest in das Integument eingebettet. Nach Art der Großbronzen sind die Brustwarzen in Kupfer eingelegt. Die Gesichtszüge sind prägnant gezeichnet, der Blick wirkt wach und gespannt. Der Jüngling trägt das leicht gewellte Haar ganz kurz, die sogenannte „Bienenkorbfrisur". Im frühen 5. Jh. ist ein Kouros mit einer Spendeschale in der rechten Hand entstanden.[31] Von den monumentalen attischen Hohlgußstatuen ist die Gußform mit dem Bronzekern eines unterlebensgroßen Kouros aus der Mitte des 6. Jh. erhalten.[32] Zu den ruhig stehenden Kouroi gesellen sich bewegte Jünglinge hinzu. Ganz verhalten sind die Aktionen eines Diskobols[33] und eines Pferdehalters.[34] Ein steinschleudernder Gigant, dessen weitausholende Armbewegung alle Körperglieder anspannt, ist den Kämpfern des Athener-Schatzhauses in Delphi (Taf. 24,4) nächstverwandt.[35]

Unter den Frauenbildern von der Akropolis nimmt natürlich die Burggöttin Athena den ersten Rang ein. Eine Athena im Palladiontypus überliefert wohl das alte Kultbild des Hekatompedos aus dem Beginn des 6. Jh. (Taf. 27,3).[36] Die Göttin trägt einen glatt anliegenden, gegürteten Peplos mit Apoptygma, der den altertümlich kubischen Körperbau betont hervorhebt. Bei der Einrichtung der panathenäischen Festspiele wurde wahrscheinlich ein Bronzestandbild der Athena Promachos auf der Akropolis aufgestellt (S. 242), das auf den attischen Preisamphoren[37] und in zahlreichen, bis in die Frühklassik reichenden Bronzevotiven von der Burg (Taf. 27,4) wiedergegeben wird. Die Göttin schreitet in Ausfallstellung nach links aus, schützt sich mit dem Schild am vorgestreckten linken Arm und schwingt mit dem erhobenen rechten Arm drohend den Speer. Den Kopf bedeckt ein attischer Helm mit hohem Helmbusch. Nach der Körperhaltung, die Beine sind im Profil zu sehen, der Oberkörper ist meist ins Halbprofil gedreht, war die Athena ganz auf die Seitenansicht berechnet. Unmittelbaren Bezug auf das Standbild nimmt allein die handwerklich mäßige, von Nikylos in der Mitte des 6. Jh. geweihte Promachos auf dreistufiger Basis, die mit einem schweren, untergegürteten Ärmelchiton bekleidet ist, der sich bis auf ein starres Faltenbündel zwischen den Beinen lederartig zäh um den Köper zieht.[38] Wie ein Erzpanzer legt sich die Aigis um den Oberkörper. Alle übrigen Pro-

[31] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 739. Niemeyer 25 Taf. 16 d–f. ThomasASSS. 102 Taf. 55,1.
[32] AthenAgM. S 741. Mattusch a. O. 343–6 A. 3 Taf. 79–80. Dies., Archaeology 30, 1977, 326–32. MattuschCTGB. 100–16; 207; 275. RomanoEGCI. 309–15. LIMC II 256 Nr. 584 Taf. 227.
[33] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 745. ThomasASSS. 42 Taf. 16,1.
[34] ParisBN. Cat. Br. Nr. 811. Niemeyer 12
[35] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 749. Niemeyer 30 Taf. 28. HausmannTW. 126.
[36] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 777. Niemeyer 11 Taf. 30a–b. Ders.: Festschr. E. v. Mercklin (1964) 106–11 Taf. 47. S. 242 A. 23.
[37] Beazley, ABV 403–17. Ders., Paralipomena 175–8. Miller, Hesp Suppl. 20, 1982, 93–9 Taf. 14.
[38] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 780. Niemeyer 19 Taf. 8.

machos-Votive sind erheblich später um die Wende vom 6. zum 5. Jh. entstanden und zeigen die Göttin wohl unter dem Einfluß der Giebel-Athena des peisistratidischen Tempels (S. 246) im Stil der spätarchaischen Zeit (Taf. 27,4).[39] Wie die späten Koren trägt Athena jetzt über dem dünnen Chiton den faltenreichen Schrägmantel, die aus Leder gearbeitete Aigis schmiegt sich dem Körper an. Monumentales Format hat ein hohl gegossenes Promachos-Votiv.[40] Eine ruhig stehende Athena in Korentracht, die sich auf den Speer in der Rechten stützt, knüpft an die Marmorstatue des Pythis an.[41] Virtuose Toreutenarbeiten des frühen 5. Jh. sind zwei identische, doppelansichtige Flachreliefs der Athena, die mit spiegelbildlichen Matrizen getrieben und dann zusammengenietet sind.[42] Gemessen an der Großplastik ist die Zahl der Bronzekoren von der Akropolis auffallend gering. Die Koren des frühen 6. Jh. sind handwerklich mäßige Arbeiten.[43] Eine schlanke Kore mit Polos im glatt anliegenden Ärmelchiton ist der Grabstatue aus Keratea (Taf. 21,1) verwandt.[44] Eine spätarchaische Kore trägt Chiton und Schrägmantel.[45] Bei einer Kore aus Eleusis ist das Manteltuch diagonal um den Körper geschlungen.[46] Die ledigen[47] und berittenen[48] Bronzepferde sind schwerer gebaut als die grazilen Marmorpferde (Taf. 22,5). Unter den übrigen Vierfüßlern sind die Rinder besonders zahlreich.[49] Beliebte Votive waren die Burgschlangen.[50] Unter den Vögeln dominiert die Eule, das Wappentier der Stadt Athen.[51] Von den Mischwesen sind Kentauren[52] und Sphingen[53] vertreten.

Eine Erfindung der attischen Toreuten sind die Bronzeschalen und -becken mit figürlichen Griffen. Die häufigste Griffform der Chernibia sind nackte Jünglinge in geschlossener Beinstellung, die mit den hoch erhobenen Armen die Ansatzplatte der Schale halten.[54] Bei einer kleinen Gruppe von Chernibia bilden hagere Löwen in Sprunghaltung die Griffe.[55] Die attischen Jünglings- und Lö-

[39] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 781–3; 789–92. Inv. 16364 (hier Taf. 27,4). ParisBN. Cat. Br. Nr. 149; 151. Louvre. Niemeyer 15–21 Taf. 1–7; 9–10; 34b–c. NiemeyerP. 25–55 Abb. 1–12; 15. Rolley, RA 1968, 35–48 Abb. 1–20. Herdejürgen, AntK 12, 1969, 106–10 Taf. 47. LIMC II 971 Nr. 135–7 Taf. 718–9.

[40] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 662.

[41] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 793. RichterKo. Nr. 136. Vgl. S. 299 A. 5.

[42] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 794–5. BrBr 81a. NiemeyerP. 54. Blatter, AA 1964, 815 Abb. 5–6.

[43] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 772–3; 775; 778. LambGRB. 103 Taf. 36 b. Zervos a. O. Abb. 66. MarangouLEB. 156 Abb. 117.

[44] Cambridge 10.1928. Neugebauer, AA 1928, 635–42 Abb. 1–2. LambGRB. 87 Taf. 33a–b. Poulsen, From the Coll. of Ny Carlsberg Glypt. 2, 1938, 111. WallensteinKP. 78; 155 VII/B 19.

[45] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 779.

[46] AthenNM. ...

Boston. Cat. Br. Nr. 60. New YorkMetrM. 1972.118.79. D. v. Bothmer, Ancient Art from New York Priv. Coll. (1961) Nr. 131 Taf. 48.

[48] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 751–2. AthenAgM. A. B. 177. Broneer, Hesp 7, 1938, 203–8 Abb. 38–40. Princeton 48–8. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 58. ThomasASSS. 66 Taf. 27,2.

[49] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 460–3; 478–9; 512–29.

[50] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 544–72.

[51] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 530–43. Bruneau, BCH 89, 1965, 99 Nr. 46 Abb. 7.

[52] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 429. B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der ant. Kunst (1976) 154; 320 V 14.

[53] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 441–4. Niemeyer 30 Taf. 29.

[54] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 703–4; 706–29. Gjødesen, ActaArch 15, 1944, 101–87 Typ I A–C. Jones, Hesp Suppl. 8, 1949, 209–12 Taf. ... 1953, 53–70

wenchernibia waren in spätarchaischer Zeit sehr geschätzt und sind vor allem in Unteritalien nachgebildet worden.[56] An den Fußwaschbecken sind zwei halbkreisförmig angeordnete, lebhaft bewegte Löwen, die einen Hirsch reißen, als Griffe angebracht.[57] Die Zwickel der Tellergriffe sind mit Pegasosprotomen ausgefüllt.[58] Die attischen Bronzedreifüße des 6. Jh. sind am Kesselrand und im Gestänge der Stabdreifüße mit laufenden bzw. fliegenden Niken geschmückt.[59] Die mit einem kurzen, faltenlosen Chiton bekleideten Niken aus der Mitte des 6. Jh. sind im Knielaufschema dargestellt, die kurzen Flügel sind an den Enden volutenförmig aufgerollt. Im Gegensatz dazu eilen die spätarchaischen Niken im gestreckten Lauf dahin. Sie tragen unter dem Schrägmantel einen fußlangen Chiton, der mit einer Hand gerafft wird. Die langen Flügel sind sichelartig geschwungen. Zumeist Kesselfiguren sind auch die liegenden und hockenden Löwen.[60] Auf den Löwenklauen der Stabdreifüße stehen Sirenen.[61] Eine Serie von Frauenbüsten mit Lotosblüten auf dem Haupt deckte den Griffansatz von Kannen ab.[62] An verschiedenen Geräten ist die apotropäische Gorgomaske angebracht.[63] Hohl gegossen ist eine große Jünglingskopfapplik.[64] Auf einem Votivrelief aus Eleusis ist ein Viergespann in voller Fahrt zu sehen.[65]

Neben den lokalen Bronzen sind auf der Akropolis auch einige importierte Werke aufgestellt worden. Import aus Argos ist ein Kouros,[66] aus Samos eine Kore,[67] aus dem griechischen Osten ein Löwe.[68] Die reliefierten Schildbänder sind in der Nordostpeloponnes hergestellt worden.[69] Von lakonischen Bronzegeräten stammen Löwen,[70] Kentauren[71] und ein Jüngling,[72] von einem tarentinischen Stabdreifuß Amazonen,[73] von einem korinthischen Teller Pferdeprotomen.[74] Von den weitreichenden Handelsbeziehungen der Athener zeugt ein etruskisches Dreifußbein mit einer Göttergruppe.[75]

Aus Silber getrieben ist der leicht asymmetrische Kopf einer attischen Sphinx der Zeit um 560.[76]

Die attischen Terrakotten des frühen 7. Jh. sind wie die gleichzeitigen Bronzen noch ganz von einer starken subgeometrischen Strömung geprägt. Auf einem zweiachsigen, von einem Fahrer gelenkten Leichenwagen steht umringt von Klagefrauen die Bahre mit dem von einem Leichentuch bedeckten Toten.[77] Der Leichenwagen wird von einem Reiter begleitet. Alle Figuren sind stark überlängt. Die langen, schweren Gewänder verhüllen die Körperformen mit Ausnahme des leicht

nant, Genava N. S. 24, 1976, 313 Abb. 8. Gauer 145–9 Abb. 61–2.

[56] S. 439 A. 282–3.

[57] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 149. Olympia B 5110. Kopenhagen Thorwaldsen Mus. 29. EA 1487. Reggio 7375. Gauer 111–65 Abb. 54–8 Taf. 13–5. Ders., FaO 120 Taf. 81.

[58] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 145–6; 148; 197; 212; 504. BerlinCh. 10588 (v. Dodona S. 321 A. 12). Malibu 80.AC.92.1. New York Slg. Schimmel. Palermo. Cat. Br. Nr. 175–6. Jantzen, AM 63/64, 1938/39, 140–55 Nr. 2; 4; 7–9; 21; 24; 28–9 Taf. 31–47. Walter-Karydi, JbBerlMus N. F. 23, 1981, 20; 27 Nr. 16 Abb. 26. PKG I Taf. 151. Buchholz, v. Wangenheim, AA 1984, 236–62 Abb. 1–15. Østergaard, MeddelelsGlyptKøb 41, 1985, 33–55 Abb. 1–20. Frel, GettyMusJ 11, 1983, 119 Abb. 1–4.

[59] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 799–814. BonnAK. Kat. Nr. 23. Karlsruhe. Kat. Br. Nr. 930. Louvre. Cat. Br. Nr. 139. ParisBN. Cat. Br. Nr. 706 (Gorgo). WienKMA. AA 1892, 49 Nr. 64 m. Abb. Niemeyer 12 Taf. 31d–e. C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 61–9; 141 Nr. 108; 111–21; 123–7 Taf. 2; 4–11. – Griffspiegel m.

[61] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 445–9.

[62] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 820–35.

[63] AthenNM. Cat. Br. Acr.Nr. 450; 452–9. FloerenGorg. 61 (b); 68; 87–99 Taf. 6,2; 8,5.

[64] Louvre. Cat. Br. Nr. 95.

[65] AthenNM. 7585. RidderCBSA. Nr. 856 m. Abb. Weinberg, Hesp 23, 1954, 120 Taf. 27a.

[66] S. 209 A. 31.

[67] S. 363 A. 119.

[68] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 475. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 50 Taf. 6,3. S. 398 A. 32.

[69] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 349–57. Wolters, AM 20, 1895, 473–82 Taf. 14. Ders., AJA 11, 1896, 350–60 Abb. 1–5. E. Kunze, OF II (1950) 251 s. v. Athen, Akropolis. S. 235 A. 26.

[70] S. 224 A. 83.

[71] S. 225 A. 92.

[72] S. 225 A. 94.

[73] S. 435 A. 236.

[74] S. 203 A. 118.

[75] AthenNM. Cat. Br. Acr. Nr. 760. Neugebauer, JdI 58, 1943, 231 Abb. 20. Herrmann, OF XI, 174. S. 441 A. 15.

[76] MünchenMAK. S. L. 663. Lullies, AA 1938, 426 Nr. 4 Abb. 5.

[77] AthenNM. ohne Inv.-Nr. R. Hampe, Ein ... (1960) 73 Abb. 46. M.

vorragenden Gefäßes vollständig, die Gesichtszüge sind skizzenhaft angelegt. Während der retrospektive Figurenstil noch ganz der spätgeometrischen Epoche verpflichtet ist, datiert die Bemalung der Bahrtücher im neuen, frühattischen Stil die Ekphora in das vorgerückte 7. Jh. Subgeometrisch ist auch eine Löwenkampfgruppe aus Vari.[78]

Die wenigen attisch-dädalischen Terrakotten gehören ausnahmslos zu Figurenvasen aus Töpferwerkstätten, die Bronzegefäße nachahmen.[79] Zwei auf der Töpferscheibe gedrehte Thymiaterionträgerinnen aus der Mitte des 7. Jh. haben einen walzenförmigen Körper.[80] Die keilförmigen Gesichter werden von den großen Augen, der kräftigen Nase und dem breiten Mund beherrscht. Aus der gleichen Werkstatt stammt ein Sphinx-Thymiaterion.[81] Etwas jünger sind drei Frauen am Hals einer Kanne mit abgeflachten Körpern,[82] die wie die bis ins vorgerückte 6. Jh. reichenden Klagefrauen[83] handgeformt sind. Die monumentalen Bronzegreifenkessel sind in Ton umgesetzt worden.[84] Spätdädalische Tonpinakes zeigen eine Prothesis[85] und ein weibliches Kultbild mit gemaltem Körper und plastisch herausgearbeitetem Kopf.[86]

In der attischen Terrakottaproduktion klafft zwischen dem Beginn und der vorgerückten zweiten Hälfte des 6. Jh. eine große Lücke. Die zahlreichen spätarchaischen Tonfiguren zumeist von der Akropolis sind im wesentlichen auf zwei Prototypen, thronende und stehende Frau, beschränkt.[87] Die Thronenden tragen einen schweren, faltenlosen Chiton, der den Körper einschließlich der Arme und Beine vollständig einhüllt. Im Gegensatz zu den ungegliederten, altertümlich wirkenden Körpern sind die von einem Diadem bekrönten Köpfe entsprechend der gleichzeitigen Monumentalplastik sorgfältig ausgestaltet. Die plötzlich auftretende Serie der thronenden Frauen stellt, wie bei einigen Figuren durch die Angabe des Gorgoneion gesichert ist, die Athena Polias dar und knüpft an das von Endoios für den Neubau des Alten Athena-Tempels geschaffene Kultbild an. Die ruhig stehenden Mädchen sind verkleinerte Abbilder der Marmorkoren mit reich gefälteltem Chiton und Schrägmantel. Auch unter den Reliefpinakes von der Akropolis überwiegt das Bild der wie

Andronikos, ArchHom III W (1968) 51 Taf. 4a. P. Demargne, Die Geburt der griech. Kunst (1975²) Abb. 267.

[78] AthenNM. 17382. S. Papaspyridi-Karouzou, Aggeia tou Anagyrountos (1963) 82 Abb. 66–9. MüllerLuM. 244 Nr. 106.

[79] K. Kübler, Kerameikos VI 2 (1970) 380–95.

[80] AthenKerM. 145–146. Kübler a. O. 454 Nr. 46–7 Taf. 36–7. RichterKo. Nr. 4. SchmidtGK. 57 Taf. 4,2; 5,2–3. Vgl. S. 303 A. 18.

[81] AthenKerM. 144. Kübler a. O. 453 Nr. 45 Taf. 32–5.

[82] AthenKerM. 149. Kübler a. O. 456 Nr. 49 Taf. 38–42. RichterKo. Nr. 3. SchmidtGK. 56 Taf. 4,1.

[83] AthenKerM. 40–41; 45. Kübler a. O. 492; 500; 512 Nr. 97–8; 106–7; 129 Taf. 80; 93–5; 102. RichterKo. Nr. 50–1.

[84] AthenKerM. 147–148; 150. Kübler a. O. 461–4 Nr. 51–3 Taf. 43–5; 57.

[85] New YorkMetrM. 14.146.3a–b. RichterKo. Nr. 22.

[86] AthenAgM. T 175. Burr, Hesp 2, 1933, 604–9 Nr. 277 Abb. 72–3. LIMC II 960 Nr. 27 m. Abb.

[87] AthenAkrM. BrouskariMACD. 36 Abb. 30–43. S. Casson, Cat. of the Akropolis Mus. II (1921) 345–433 (Brooke). Brauron. P. G. Themelis, Brauron (o. J.) 74; 82–4 m. Abb. LondonBrM. Cat. TC. Nr. 647–68. Leipzig. Kat. TK Nr. 6. Louvre. Cat. TC. I B 1–10. Stais, Ephem 1917, 208 Taf. 9. KnoblauchStud. 28; 109; 173–88 Nr. 321–88. HigginsGT 42; 71; 144 Taf. 17; 29. Nicholls: The Eye of Greece – Studies in the Art of Athens (Festschr. M. Robertson 1982) 89–122 Taf. 23–9. BCH 78, 1954, 98 Taf. 2. Hadzisteliou-Price, AAA 3, 1970, 120 Abb. 1–3. FlorenGorg. 85; 92 Taf. 8,2. Pasquier, RA 1980, 197–212 Abb. 3–4; 9–10. JungTSG. 56; 66. CroissantPFA. 235–94; 351–8 Taf. 94–118; 138–40. LIMC II 959 Nr. 20–1 m. Abb. Thronende: Vgl. S. 298 A. 8.

die Polias sitzenden oder den Streitwagen besteigenden Stadtgöttin Athena.[88] Auf den Tonreliefs aus Brauron ist die Herrin des Heiligtums Artemis dargestellt.[89] Das Unterteil einer Thronenden von der Akropolis[90] und ein Kopf aus Rhamnus[91] sind die einzigen Reste von großformatigen Tonstatuen. Nur unter den Figurenvasen vertreten ist der Typus des nackten, knienden Jünglings.[92] Die attischen Pithoi werden erst am Ende des 6. Jh. mit umlaufenden Kriegerfriesen verziert, die mit Rollstempeln auf das Gefäß gezogen werden.[93]

Zwei Elfenbeinreliefs von der Akropolis sind lakonischer Import.[94]

6. MITTEL- UND NORDGRIECHENLAND

Aigina

A. Furtwängler, Aegina (1906). LanglotzBSch. 99–102. H. Thiersch, Äginetische Studien I (GöttGesNach 1928) 135–66. G. Welter, Aigina (1938). Ders., Aigina (Erw. griech. Ausgabe posthum hrsg. v. G. P. Koulikourdi 1962). Ders., AA 1938, 1–33; 480–540. Guerrini, ArchCl 14, 1962, 135–47. E. Walter-Karydi, Die äginetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen (Alt-Ägina II 2, 1987).

Aigina weist im frühen 6. Jh. einen berühmten Meister auf, Smilis, Sohn des Eukleides.[1] Ihm, nicht einem Ostgriechen, übertragen die Samier die Neuanfertigung des hölzernen Kultbildes der Hera als Braut, das die alte σανίς ersetzen sollte.[2] Von Smilis waren noch thronende Horen in Olympia[3] sowie nach zweifelhafter Überlieferung das alte Kultbild der Hera von Argos.[4] Zumeist aus Holz gearbeitete und daher altertümliche Werke dieser Art sind in der antiken Forschung als „aiginetisch"[5] bezeichnet worden, die im Gegensatz zu ägyptischen und attischen mit geschlossenen Füßen standen. Überregionale Bedeutung erlangt die aiginetische Plastik erst durch die lokale Erzgießerschule, die seit dem Ende des 6. Jh. tätig ist und ihren Höhepunkt im Strengen Stil erreicht.

[88] AthenAkrM. BrouskariMACD. 42 Abb. 59–72. Casson a. O. 414–25. Hutton, JHS 17, 1897, 306–18 Abb. 1–10 Taf. 7–8. Knigge, AA 1984, 29 Abb. 7. FlorenGorg. 84–8; 92; 97 Taf. 8,1,6. JungTSG. 54. LIMC II 962; 974 Nr. 43; 176 Taf. 708; 724. Vgl. S. 298 A. 8.

[89] Themelis a. O. 76–80 m. Abb. Kontis, Delt 22, 1967 Mel 188 Taf. 102a–b. LIMC II 658; 674; 696 Nr. 470–2; 700–1; 716–8; 978 m. Abb.

[90] AthenAkrM. 30. Bookidis, Hesp Suppl. 20, 1982, 1–8 Taf. 1.

[91] Ergon 1982, 34 Abb. 76. ARepLondon 30, 1983/84, 13 Abb. 16.

[92] AthenAgM. P. 1231. Vanderpool, Hesp 6, 1937, 426–41 Abb. 1–9 Taf. 10. HigginsGT 43 Taf. 16.

[93] AthenAkrM. 68. BrouskariMACD. 84 [illegible] 96,1. E. Boggess, The Development of the Attic Pithos (Diss. 1972 ersch. 1977). L. H. Anderson, Relief Pithoi from the Archaic Period of Greek Art (Diss. 1975 ersch. 1979) XCIII–XCVI; 89–98 Taf. 21–2.

[94] S. 228 A. 116.

[1] RE III A 722. ALBildK XXXI 163. EAA VII 363. Plin. 36,90. SQ 283; 331; 340–4. BrunnGrK. I 26–9. FurtwänglerMW. 720. Walter-Karydi 17. min, AA 1955, 33–40.

[2] S. 357 A. 69.

[3] Paus. V 17,1.

[4] Athenag. leg. pro. Chr. 17,4. S. 205 A. 5.

[5] Paus. I 42,5. V 25,12. VII 5,5. VIII 53,11. X 17,12; 36,5. Hesych. s. v. Αἰγινητικὰ ἔργα. Vgl. Apoll in Aigina. Paus. II 30,1. FurtwänglerMW.

Die archaischen Skulpturen von Aigina sind uneinheitlich. Sicher lokal sind die Arbeiten aus dem heimischen Poros,[6] nur in Fragmenten erhaltene Standbilder[7] sowie auf der Rückseite nicht ausgearbeitete Kampfgruppen und ein monumentaler Gorgoarm, letztere wohl Giebelfiguren eines noch vor der Mitte des 6. Jh. entstandenen Vorgängerbaus des Apollon-Tempels.[8] Die übrigen Skulpturen sind aus naxischem oder parischem Marmor. Von den hocharchaischen Koren sind ein Unterkörper mit brettartiger Borte zwischen den Beinen[9] und ein Oberkörper[10] naxischer, ein weiterer Oberkörper mit geritzter Borte[11] parischer Import. Kykladisch ist auch ein Korenkopf.[12] Von geringerer Qualität, wohl ein lokales Werk, ist eine Frauenstatuette mit vorn gerafftem Gewand.[13] Sicher parisch ist ein unterlebensgroßer Kouros aus der Mitte des 6. Jh. (Taf. 10,2).[14] Aus Attika stammt ein Kouroskopf.[15] Weitere Frauen und Kouroi sind bis auf Bruchstücke zerstört.[16] In das späte 6. Jh. gehört der erhobene rechte Arm eines akrolithen Athena-Palladions.[17] Mit zwei Sphinxsäulenvotiven, die naxische Bildhauer beim Aphais-Tempel und in einem Stadtheiligtum aufrichteten, sind Porossäulentrommeln und ein Raubtierkörper aus Marmor zu verbinden.[18] Von Grab- und Weihreliefs aus Marmor sind zwei Fragmente gefunden.[19]

Die Aigineten errichteten zwischen 510-500 in ihrer Hauptstadt für Apoll einen neuen Tempel aus Kalkstein, der mit Giebeln, Akroteren und Metopen aus parischen Marmor geschmückt war.[20] In den Giebeln war im Osten ein Götteraufzug mit Viergespannen, im Westen eine heftig bewegte Amazonomachie dargestellt. Die einzige erhaltene Metope zeigt eine dionysische Szene.[21] Als Eckakroter diente eine gespannt sitzende Sphinx mit akzentuiert durchmodelliertem Körper, die den Kopf zur Seite dreht.[22] Bildthemen, Komposition und stilistische Eigenart der Giebel sprechen mit Entschiedenheit dafür, daß der figürliche Bauschmuck des Apollon-Tempels von einer in der Bauplastik erfahrenen, mit dem Material vertrauten attischen Bildhauerwerkstatt ausgeführt worden ist (S. 247).

[6] Wurster, AA 1969, 16–31. Dworakowska, ArcheologiaWarszawa 20, 1969, 2 Abb. 1.

[7] Inv. 1430; 2358; 2414; P61; P73; P78; P83. AthenNM. 1873. Walter-Karydi 49; 73; 129 Nr. 3–4; 14; 16; 29–30; 65 Taf. 9–10; 14; 26. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 146; 308 Nr. 112.

[8] Inv. 731; 998 (Herakles); 2356 (Krieger); P72; P105 (Gorgo). Walter-Karydi 129–32 Nr. 66–9 Taf. 10; 47–50.

[9] S. 156 A. 45.

[10] S. 156 A. 44.

[11] S. 165 A. 40.

[12] AthenNM. 1939. Walter-Karydi 51 Nr. 15 Taf. 17. RichterKo. Nr. 66.

[13] Aphaia-Mag. S. 151. Walter-Karydi 51 Nr. 13 Taf. 14.

[14] S. 162 A. 19.

[15] ...

[16] Aphaia-Mag. S. 209. Walter Karydi 51; 70 Nr. 7–9; 21–4; 26 Taf. 11; 20; 22–3.

[17] AthenNM. 4506. Walter-Karydi 71 Nr. 25 Taf. 21–2.

[18] S. 158 A. 51.

[19] Inv. P18 (WR.); P47 (GR.). Walter-Karydi 48; 73 Nr. 1; 31 Taf. 8; 26.

[20] Inv. 708–709; 988; 1010; 1013–1015; 2360; 2618–2622 u. a. Paus. II 30,1. W. Wurster, Der Apollon-Tempel (Alt-Ägina I 1, 1974). Walter-Karydi 132–49 Nr. 70–101 Taf. 51–65 Beil. 1. Dies., AA 1979, 481–7. Dies. AKGP I 129–37 Beil. 1 Taf. 57. BookidisASAP. 117–20 P32.

[21] Inv. 734. Walter-Karydi 83. 128 Nr. 58 Taf. 42. Fuchs, Boreas, 1, 1978, 26.

[22] ...

Aus dem späten 6. Jh. sind zwei Bronzen erhalten, ein nur mit einem Schurz bekleidetes Mädchen von einem Spiegel[23] und ein Athenaköpfchen.[24] Die Schildbandreliefs aus dem Aphaia-Heiligtum stammen aus den Nachbargebieten der Peloponnes.[25] Im Tempelbezirk ist zudem eine Reihe meist weiblicher Tonfiguren gefunden.[26]

Megara

Eine Reihe altertümlicher Götterbilder wird in Megara genannt. Drei Ebenholzstatuen des Apoll und eine Athena aus Gold und Elfenbein[1] waren vielleicht heimische Arbeiten, obwohl die Megarer auch lakonische Künstler beschäftigten (S. 215).

Als später Vertreter der kolossalen Marmorkouroi erweist sich ein Torso aus Megara,[2] der bald nach der Mitte des 6. Jh. auf einer peripheren Kykladeninsel geschaffen ist. Etwas jünger sind ein weiterer Torso[3] und ein parischer Kopf.[4] Das fragmentiert erhaltene Porosrelief mit dem sorgfältig gearbeiteten Unterkörper einer thronenden Frau in Frontalansicht[5] ist von einer lokalen Werkstatt zu Beginn des 5. Jh. geschaffen worden. Gleichzeitig ist der im Profil dargestellte Jünglingskopf mit ursprünglich eingelegtem Auge und stuckiertem Haar auf einem Grabrelieffragment.[6]

Der Giebel des Schatzhauses, das die Megarer um 510 in Olympia aus dem am Ort anstehenden weichen Kalkstein errichteten, war mit einer zu der Zeit als Thema beliebten Gigantomachie in Hochrelief geschmückt (Taf. 28,1 Abb. 10. S. 115).[7] Die einheitliche Bildkomposition füllt das Giebelfeld gleichmäßig aus. Die siegreichen Götter greifen die größer gebildeten Giganten in Ausfallstellung an, die verwundet oder sterbend zusammenbrechen. In der Mitte kämpfen Zeus, Athena und Herakles, in den Ecken Ares und Poseidon, der von einem Meerungeheuer im Zwickel unterstützt wird. Die Aktionen aller Kampfteilnehmer sind auf die Giebelecken ausgerichtet. Trotz des etwas schwerflüssigen Figurenstils sind die Bewegungen der

[23] Athen NM. 7703. de Ridder, Ephem 1895, 169–80 Taf. 7. Schefold, Antike 16, 1940, 26 Abb. 6; 12; 17; 20. CongdonCMAG. 136 Nr. 14 Taf. 10. Walter-Karydi 52 Nr. 17–9 Taf. 17–8. – Gleicher Typus: Olympia B 3004. Gauer, FaO 118 Taf. 79,2 – New YorkMetrM. 41.11.5. RichterHGC. 34 Taf. 22b,f. CongdonCMAG. 216 Nr. 125.

[24] Karlsruhe. Kat. Br. Nr. 1007. Walter-Karydi 73 Nr. 32 Taf. 18.

[25] Inv. B 37–51 u. a. Furtwängler 392 Taf. 113–4. Maaß, AA 1984, 263–74 Abb. 1–8. Vgl. S. 235 A. 26.

[26] Furtwängler 375–85 Taf. 110–1. JenkinsDed. 24; 29. HigginsGT. 24; 49; 146.

[1] Paus. I 42, 4–5.

[2] AthenNM. ...

[4] S. 162 A. 20.

[5] AthenNM. 4468. Vanderpool, AJA 62, 1958, 324 Taf. 86,6. BCH 82, 1958, 692 Abb. 36. HerdejürgenUTGT. 70.

[6] New YorkMetrM. Cat Nr. 22. Blümel, AA 1937, 56 Abb. 5. Ders., RA 1968, 16 Abb. 6. Antiker Ursprung angezweifelt: HillerJG. 95 A. 116.

[7] Inv. 13–25. Paus. VI 19,13. G. Treu, Olympia III (1897) 5–15 Taf. 2–4. KiB 221,8. A. Furtwängler, Aegina (1906) 319 Abb. 256. LanglotzZeitbest. 37. HermannO. 99; 102; 195. BookidisASAP. 98 P26. Neuzusammensetzung und -aufstellung: Bol, Hermann, AM 89, 1974, 65–83 Taf. 31–9 Beil. 1. AAA 7, 1974, 108 Abb. 5. BCH 98, 1974, 618 Abb. 95. S. Stucchi, Divagazioni Archeologiche I (1981) 83 Abb. 21. I. Beck, Ares in Vasenmalerei, Reliefplastik (1984) 76; 168 Nr. 191.

Kämpfer, vor allem der stürzenden Giganten gelungen erfaßt und der Giebelschräge geschickt angepaßt. Die Gigantomachie im Giebel des Megarer-Schatzhauses wurde von einer heimischen Werkstatt ausgeführt,[8] die sich in der Gruppenkomposition eng an attische Vorbilder (S. 244) anlehnt. Vom Dach ist ein Löwenkopfwasserspeier aus Ton erhalten.[9]

Boiotien

Rodenwaldt, JdI 28, 1913, 309–13. Ch. Karousos, To Mouseion tes Thebas (1934). Lullies, JdI 51, 1936, 137–53. PoulsenStrSt. 140. F. R. Grace, Archaic Sculpture in Boeotia (1939). (Hampe, GGA 203, 1941, 350–8). J. Ducat, Les Kouroi du Ptoion – Le Sanctuaire d'Apollon Ptoieus à l'Epoque Archaïque (1971). (Devambez, REG 87, 1974, 381–6. Croissant, RA 1977, 87–94). W. Schild-Xenidou, Boiotische Grab- u. Weihreliefs arch. u. klass. Zeit (Diss. 1969 ersch. 1972). G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. 1974) 57–64. L. Adams, Orientalizing Sculpture in Soft Limestone (1978) 109–27. B. Schmaltz, Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (1980). (Niemeyer, BJb 183, 1983, 790).

Boiotien ist für die Kunst meist ein Hinterland gewesen, das fremden, vor allem attischen und kykladischen Vorbildern folgt. Die Werke sind zurückgeblieben, sehen primitiver und darum oft älter aus als gleichzeitige anderer Gegenden, haben aber doch einen eigenen derbkräftigen Charakter. Überregionale Bedeutung haben allein die Skulpturen aus dem unweit der Küste gelegenen Heiligtum des Apollon im Ptoion. Die einheimischen Bildhauer benutzen meist Kalkstein oder den lokalen, graublauen Marmor, im Ptoion wird importierter Marmor verarbeitet.

Im 7. Jh. haben die Töpfereibetriebe von Tenos in Boiotien wahrscheinlich eine Zweigniederlassung gegründet, die an der Produktion der figurenreichen Reliefamphoren beteiligt war.[1]

Die Bronzestatuette des Apollon mit der boiotischen Weihinschrift des Mantiklos (Taf. 28,2)[2] ist ein Werk der Übergangsphase von der geometrischen zur archaischen Epoche. Die Gestaltung des Gottes wirkt unsicher. Das Gesicht ist zu schmal, der von gedrehten Strähnen gerahmte Hals ist überlängt, die Kniegelenke sind zu dünn, die Gürtelzone ist direkt an die Oberschenkel angeschlossen. Eine Göttin im Ärmelchiton[3] mit übergroßem Kopf, Etagenperücke und weit aufgerissenen Augen, die nach der durchbohrten linken Hand wohl mit Bogen zu ergänzen und daher als Artemis zu deuten ist, gehört schon in das mittlere 7. Jh.

[8] Vgl. Metopen vom Tempel F in Selinus, Megaras Enkelstadt; S. 424 A. 76.

[9] Olympia II (1892) 189 Taf. 119,5. F. Willemsen, OF IV (1959) 36 Taf. 1. Bol, Herrmann a. O. 79 Taf. 38,1. GabelmannLöwenb. 122 Nr. 157.

2, 1895, 137–43 Taf. 15. RichterK. 26 Abb. 9–11. LulliesGP. Taf. 10. FuchsSG. 21 Abb. 3–4. LIMC II 194 Nr. 40 Taf. 185.

[3] Baltimore. Cat. Br. Nr. 237. Hill, JWAG 2, 1939, 24–35 Abb. 1–3. RolleyB. Nr. 32. Rich-

Die reif- und spätdädalische Epoche ist in Boiotien, wo man auch Werke des Daidalos zeigte,[4] durch zahlreiche Denkmäler belegt. An kykladische Vorbilder wie die Artemis von Delos (Taf. 8,1) lehnt sich die Porosstatue einer Frau aus dem Ptoion mit dem Rest der Künstlerinschrift … otos an.[5] In der eckig-flachen Gestaltung des Unterkörpers und in der kantigen Umrißführung von Füßen und Haaren erscheint die Formensprache aber entschieden verhärtet. Der Oberkörper einer Frau[6] aus der Umgebung von Tanagra[7] mit Etagenperücke und zwei nach vorn fallenden, gedrehten Locken hat stärker gerundete Formen. Ein Frauentorso vom selben Ort ist kubisch gebaut.[8] Die reliefartig eng am Körper anliegenden Arme hielten eine Schlange oder einen Löwenschwanz. Ein in das Ptoion gestiftetes Perirrhanterion aus lokalem Marmor mit drei Koren als Stützen ist um 600 nach peloponnesischen Prototypen (Taf. 14,1; 17,1) gearbeitet.[9] Die Karyatiden standen auf Basen, die von liegenden Löwen getragen wurden. Ein Perirrhanterion aus Delphi ist eng verwandt.[10] Spätarchaisch sind ein provinzieller Korentorso aus Theben[11] und der Unterkörper einer Sitzstatue aus Eutresis.[12] Weiter erhalten sind eine Löwenkampfgruppe in Tanagra,[13] ein Widderkopf aus dem Ptoion[14] und ein Athenakopf aus Lebadeia.[15]

Die stark fragmentierten Porosstatuen von stehenden und sitzenden Frauen aus Halai[16] in dem Boiotien benachbarten Lokris erscheinen wegen der geringen Qualität der bildhauerischen Arbeit sehr altertümlich, gehören aber schon in die erste Hälfte des 6. Jh. Bruchstücke von zwei weiblichen Köpfen aus Marmor sind ebenfalls erhalten.[17] Auf einem säulenförmigen Weihgeschenkträger ist eine Künstlerinschrift eingeritzt, die am ehesten Diakrios zu lesen ist.[18]

Der Kouros von Orchomenos aus lokalem Marmor wirkt durch die niedrige Beckenzone etwas untersetzt (Taf. 28,5).[19] Der fleischige, im Profil vorspringende Bauch

[4] Davaras, AntK Beih 8, 1972, 42. S. 120 A. 12; 17.

[5] AthenNM. 2–3. Holleaux, BCH 10, 1886, 77–80 Taf. 7. RichterKo. Nr. 2. Ducat Nr. 46 Taf. 17–8. Adams 110 Taf. 23. GuarducciEG. III 399 Nr. 1 Abb. 146.

[6] Theben 229. Karusos 11. Pierce, AJA 28, 1924, 267–75 Abb. 3–5. Ducat 82; 146; 182; 205. Adams 111 Taf. 24–6.

[7] Zu T. allgemein: EAA VII 590–5.

[8] Theben BE 36. Threpsiades, Delt 16, 1960 Chron 148 Taf. 127a–b. Ephem 1963 Chron 9 Taf. 7–9. Pharaklas, Delt 24, 1969 Mel 66–73; 246 Taf. 43–4. Adams 113–6 Taf. 27.

[9] AthenNM. 4; 3443. Theben 16. Ducat Nr. 47A–D Taf. 18–20. Ders., BCH 88, 1964, 577–606 Nr. 6 Abb. 1–5. Hamdorf, AM 89,

76–7. Ducat a. O. 595. Hamdorf a. O. 57 Nr. 9. RichterKo. Nr. 11.

[11] Theben 9. Mendel, BCH 31, 1907, 205 Abb. 14–6.

[12] Theben 8. Karusos 16. H. Goldmann, Excavations at Eutresis in Boeotia (1931) 275–9 Abb. 333–6. AlfordSFAGS. 433 Nr. 78.

[13] Inv. 2. Deonna, RA 1908, 193 Abb. 3. GabelmannLöwenb. 123 Nr. 160.

[14] Theben 722. Ducat Nr. 45 Taf. 20.

[15] Amsterdam. Kat. Nr. 20.

[16] Theben. Goldman, Hesp 9, 1940, 412–5 Nr. 1–4 Abb. 54–8; 460 Nr. 1–3 Abb. 143–6. 148; 499 Nr. 1 Abb. 242. Adams 121–3 Abb. 63–5 Taf. 29–30.

[17] Theben. Goldman a. O. 500 Nr. 2–4 Abb. 243–4.

[18] Theben. Goldman a. O. 428 Abb. 80–1. GuarducciEG. I 298 Nr. 1 Abb. 141. EAA Suppl.

wird durch die tief einschneidenden Inskriptionen in zahlreiche Wülste zerlegt. Die breite, spitz zulaufende Thoraxrahmung reicht viel zu hoch bis über den Brustansatz hinaus, verliert sich seitlich in der Rippenzone. Brust und Schlüsselbeine treten kantig vor. Im Rücken sind die Wirbelsäule und die Ränder der Schulterblätter durch tiefe Hohlkehlen gekennzeichnet. Die im Profil zu schmächtigen Arme hängen spannungslos am Körper herab. In dem vollen, runden Gesicht wirken die schmalen, linsenförmigen Augen zu klein, der gerade Mund ist dagegen voll und breit. Das Haar ist hinten in Perllocken gelegt, vorn in Spirallocken aufgerollt. Der Kouros von Orchomenos ist um 580–70 von einem lokalen Bildhauer gearbeitet, der sich besonders in der Gliederung des Thorax an den attischen Kouroi der Sounion-Gruppe (Taf. 20,1) orientiert hat, nur in der Gestaltung des groben Gesichtes eigenständiger erscheint. Der provinzielle Charakter des Kouros zeigt sich in der additiven, zum Teil unverstandenen Aneinanderreihung der einzelnen Körperpartien, die sich nicht zu einem organischen Ganzen zusammenfügen, und in den harten, eckigen Formen. Ein früheres Werk desselben Bildhauers ist ein etwas schlankerer Kouros vom Ptoion.[20] Ein jüngerer Kouros[21] schließt im Aufbau an den Jüngling von Orchomenos an; sein Körper ist aber ganz weich modelliert, während die Gesichtszüge des übergroßen Kopfes scharfgratig geschnitten sind. Von einem Kouros aus Tanagra ist der Kopf erhalten,[22] ein Kouroskopf von Skimatari ist unvollendet.[23] Parischer Import ist ein spätarchaischer Marmorkouros aus Orchomenos.[24]

Das Apollon-Heiligtum vom Ptoion ist neben Delos (S. 179) die bedeutendste Weihestätte von Kouroi.[25] Reste von über 100 Statuen sind erhalten. Die meernahe Lage des Heiligtums hat die Einfuhr des Kykladenmarmors als Arbeitsmaterial begünstigt. Ungefähr die Hälfte der Kouroi ist in derselben unkultivierten Art ausgeführt, die man von den Skulpturen im Inneren der Region gewohnt ist, und daher sicher von lokalen Bildhauern gearbeitet.[26] Unter diesen Kouroi ragt ein überlebensgroßer Kalksteinkopf der Mitte des 6. Jh. durch seine prägnant geschnittenen Gesichtszüge heraus.[27] Aus dem dreiecksförmigen, hageren Gesicht springen der breite, schmallippige Mund und die kantige Nase unvermittelt vor. Augen und Brauen sind von scharfen Graten gerandet. Die Binnenmodellierung des Gesichtes erinnert an Schnitzarbeit.

Von den lokalen Werken unterscheidet sich eine zweite Gruppe von Kouroi,

[20] Theben 1. Lullies 142 Abb. 6. Ducat Nr. 63 Taf. 31–3. RichterK. Nr. 34. SteubenKK. 40 Abb. 47–9.

[21] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 474. BrBr 77b. Lullies 143 Abb. 7–8. Grace 61 Abb. 73a. RichterK. Nr. 39.

[22] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 3. RichterK. 66. Ducat 230.

[23] Theben 508. Spyropoulos, Delt ...

[25] RE XXIII 150–78. EAA Suppl. I 647–50. SteubenKK. 39–42 Abb. 45–51.

[26] Theben 15; 711–716; 727; 731–732 u. weitere. AthenNM. 18–19; 68; 70; 586; 2341; 3059. Ducat Nr. 52–115; 130–6; 139 Taf. 25–56; 64–7; 69. RichterK. Nr. 36; 146–7. Vgl. A. 19.

[27] AthenNM. 15. Ducat Nr. 58 Taf. 29–30.

meist aus importiertem Marmor, durch die überlegene Formsprache und die bessere Qualität der Ausführung. Sie sind entweder direkt von den Kykladen importiert oder von wandernden Meistern der Inseln am Ort gearbeitet, die auf den lokalen Kunstbetrieb eingewirkt haben, so daß die im Ptoion tätigen Bildhauer, von denen Theokydes, Antipharis und Akousilos aus Akraiphia sowie Epichares von Theben namentlich bekannt sind,[28] allmählich Anschluß an die allgemeine Kunstentwicklung fanden. Reste von naxischen Kouroi sind erhalten.[29] Ein Kouros ist eine noch etwas unsichere, lokale Nachbildung eines naxischen Prototyps.[30] Eine Gruppe von lokalen Werken zeigt zwar das naxische Darstellungsschema, ist aber in der Körpermodellierung weicher und weniger bestimmt.[31] Hierher gehört auch ein Torso von Aktium.[32] Von einem wandernden melischen Künstler ist ein schlanker Kouros mit ausdrucksvollem Kopf aus lokalem Marmor gearbeitet.[33] Zwei Torsen gehören in dieselbe Werkstatt.[34]

Thebades, Sohn des Kyrnos, nach der Namensform Boioter, war nach einer Inschrift auf einem Pfeileranathem von der Akropolis in Athen tätig.[35] Dazu gehört wohl eine Kore in Chiton und Schrägmantel,[36] die durch ihre etwas trockene Ausführung gegenüber den anderen Statuen von der Akropolis abfällt. In Athen geschulte Bildhauer, vielleicht Thebades selbst, haben auch im Ptoion gearbeitet. Ein Korenkopf[37] und ein Gewandfragment[38] sind attischen Werken verwandt. Attisch beeinflußt sind auch Kouroskëpfe aus dem Ptoion[39] und einer aus Thespiae.[40] Zwei spätarchaische Marmorkouroi[41] sind nur durch die starren, unbelebten Gesichtszüge von attischen Vorbildern zu unterscheiden. Von Athen ist auch der Hermenpfeiler übernommen worden.[42] Pythodoros von Theben hat das Kultbild der Hera mit Sirenen auf der Hand in Koroneia geschaffen.[43]

[28] Ducat Nr. 232–5 Taf. 128–9.

[29] AthenNM. 11; 3451. Ducat Nr. 128; 156; 183 Taf. 63; 84; 101–2. RichterK. Nr. 100. Delt 29, 1973/74 Chron 4 Taf. 12. Kokkorou-Alewras 57. PedleyIW. 34 Nr. 20 Taf. 12. S. 154 A. 28.

[30] Theben 2. Ducat Nr. 79 Taf. 41. RichterK. Nr. 98.

[31] AthenNM. 10; 69; 2325; 3452. Theben 5; 14. Ducat Nr. 143–4; 147; 149; 165–9 Taf. 75–6; 78–81; 92–5. RichterK. Nr. 35; 37–8; 75; 95. Kokkorou-Alewras 58.

[32] Louvre. Cat. Nr. 687. TEL III 136. BrBr 76 r. RichterK. Nr. 74. WallensteinKP. 72; 147 VI/B 34. Kokkorou-Alewras 65. PedleyIW. 33 Nr. 18 Taf. 11 b. HDGA Nr. 8 m. Abb. S. 321 A. 3.

[33] Theben 3. Ducat Nr. 157 Taf. 85–6. RichterK. Nr. 94. Kokkorou-Alewras 60. PedleyIW. ...

[35] RE V A 1423. ALBildK XXXII 585. EAA VII 810. RaubitschekDed. Nr. 290.

[36] AthenAkrM. 612; 454. AMDA Nr. 39 Taf. 106. Raubitschek, BSA 40, 1939/40, 20 Abb. 8–11. Jacob-FelschEGS. 121 Nr. 20.

[37] AthenNM. 17. Lullies 149 Abb. 9. Ducat Nr. 138 Taf. 68. RichterKo. Nr. 143.

[38] Theben 724. Ducat Nr. 116 Taf. 56.

[39] AthenNM. 16; 3453. Ducat Nr. 140; 145 Taf. 70; 77. RichterK. Nr. 101.

[40] Theben. Andreiomenou, Delt 29, 1973/74 Chron 430 Taf. 282d. BCH 104, 1980, 629 Abb. 95.

[41] AthenNM. 12; 20. Ducat Nr. 197–8; 202 Taf. 112–5; 117–9. BrBr 124. KiB 220,3. RichterK. Nr. 145; 155. Kokkorou-Alewras 61. SteubenKK. 41 Abb. 51. Drerup, MWP (1980) 52 Taf. 14–7.

[42] KopenhagenNC. Cat. Nr. 1. Willers, AM ... 34 Taf. 12. ... XXVIII 485.

Von den archaischem Großbronzen, die im Hohlgußverfahren hergestellt sind, ist allein der überlebensgroße Apoll vom Piräus vollständig erhalten (Taf. 28,4).[44] Der Gott ist im Kourosschema dargestellt, setzt aber abweichend von der Regel das rechte Bein vor. Die vorgestreckten Hände hielten Bogen und Schale. Die weiche, auf Binnenmodellierung verzichtende und daher spannungslose Bildung des Körpers vertritt die Stilstufe des ausgehenden 6. Jh. Demgegenüber wirkt der etwas zu kleine, nach vorn geneigte Kopf viel altertümlicher. Die Gesichtszüge erscheinen wie erstarrt, die Haare sind ganz altmodisch in Perllocken zusammengefaßt, die allerdings schon im Nacken enden. Der wenig homogene, in sich widersprüchliche Gesamtaufbau der Statue spricht für die Herkunft aus der peripheren Kunstlandschaft Boiotien, da die dortigen Werke eine vergleichbare Mischung verschiedener Stilelemente zeigen. Die bewußt retrospektiven Züge gehen vielleicht auf ein älteres Kultbild zurück.

Das früheste boiotische Grabrelief aus dem Anfang des 6. Jh. ist die ursprünglich von einer Sphinx bekrönte Kalksteinstele des Dermys und Kitylos aus Tanagra (Taf. 28,3),[45] die die verstorbenen Brüder nackt als Kouroi, wie Statuen, in ungewöhnlicher Vorderansicht in sehr hohem Relief wiedergibt. Sie umarmen sich und setzen im Gegensatz zur Gruppe des Kleobis und Biton (Taf. 16,1) der Symmetrie halber das innere Bein vor, eine kühne Durchbrechung des Kouros-Schemas. In der gestaucht wirkenden Beckenzone, die noch an den Mantiklos-Apoll (Taf. 28,2) erinnert, und der nachlässigen Oberflächenbehandlung zeigen sich charakteristisch boiotische Züge. Ein subdädalisches Relief aus Malessina im opuntischen Lokris zeigt einen ebenfalls frontal gerichteten Frauenkopf in einer fensterartigen Nische.[46]

Die spätarchaischen, in Flachrelief ausgeführten boiotischen Grabstelen aus attischem Marmor wie die eines Siegers aus Theben,[47] die eines Jünglings[48] und die des Agathon und Aristokrates aus Thespiae[49] stellen die Verstorbenen in der üblichen Profilansicht dar. Die boiotischen Grabstelen lehnen sich eng an attische Vorbilder

[44] AthenPirM. 4645 (früher AthenNM.). KarusosATEM. Taf. 58a–h. M. Paraskevaïdis, Ein wiederentdeckter Kunstraub der Antike? (1966) bes. 22–9 Abb. 4–7. KarusosA. 73 I 10. KontoleonAGP. 81; 92 Taf. 20,3. Ders., Opus Nobile (Festschr. U. Jantzen 1969) 91–8 Taf. 15,2. WallensteinKP. 90; 163 VIII 20. Eckstein, EpistEpetThess 15, 1976, 39–46 Taf. 1–4. MatuschCTGB. 209–16; 275 Nr. 14. RichterK. Nr. 159bis. PKG I Taf. 43. FuchsSG. 42 Abb. 25–6. N. Degrassi, Lo Zeus Stilita di Ugento (1981) 61; 79 Taf. 38c. RomanoEGCl. 335–43. LIMC II 239 Nr. 432 Taf. 217. Dontas, AKGP I 181–92 Taf. 77–9.

[45] AthenNM. 56. Körte, AM 3, 1878, 309 Nr. 4 Taf. 14. RichterAGA. Nr. 9. RichterK. Nr. 11. Ch. W. Clairmont, Gravestone [illegible] 116 Taf. 28. GuarducciEG. III 394 Abb. 144. Pritchett, CalifStClAnt 5, 1972, 154 Taf. 1. FuchsSG. 468 Abb. 550. SchanzGSG. 9 Taf. 3.

[46] Louvre. Cat. Nr. 3099. Collignon, MonPiot 20, 1913, 28 Taf. 3. TEL III 134. RichterKo. Nr. 20. Dörig: Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jh. v. Chr. (Ausstellung Hamburg 1970) 121 G 1 Taf. 56. Adams 124 Taf. 31b. HillerJG 136.

[47] Boston. Cat. Nr. 16. Caskey, AJA 15, 1911, 293–301 Taf. 7. RichterAGA. Nr. 28. Schild-Xenidou 3 Nr. 2 u. passim. F. Muthmann, Der Granatapfel (1982) 81 Abb. 71.

[48] Solothurn Slg. Schmidt. SchefoldMGK 170 Nr. 161 m. Abb. RichterAGA. Nr. 32.

[49] AthenNM. 12. BrBr. 37b. RichterAGA. [illegible]

an. Die Hopliten-Stele aus der Nähe von Theben[50] ist eine direkte Nachahmung der Aristion-Stele (Taf. 25,4).

Aus Kopai stammt der Rest eines Marmorgiebels[51] mit einer gefallenen Amazone. Ostgriechischer Import ist eine reich mit Tieren geschmückte Marmorlampe angeblich aus Theben.[52]

Die Kleinbronzen aus dem Ptoion[53] und dem übrigen Boiotien[54] sind zumeist von mäßiger Qualität, ein Spiegelbild der heimischen Monumentalplastik. Nur wenige Bronzen zeigen eine gediegene handwerkliche Ausführung, sie sind wohl zum Teil importiert oder nach attischen,[55] in einem Fall sicher nach naxischen Vorbildern[56] gearbeitet. Zwei Basen sind mit den Namen Gitiadas und Onasimos, beide aus Theben, signiert.[57] Die zahlreichen Bronze- und Bleitiere aus dem Kabirion wirken im Profil massig, in Wirklichkeit ist der Leib eher schmal.[58]

Reich und mannigfaltig ist die boiotische Tonplastik, deren handwerkliche Qualität wie bei den Bronzen nicht erstrangig ist.[59] Eine Besonderheit sind die sogenannten Brettidole.[60] Die monumentale architektonische Plastik aus Ton steht in der Regel unter starkem korinthischem Einfluß,[61] ein Antefix vom Ptoion ist von einem attischen Prototyp abgeformt.[62]

[50] Theben 13. Karusos 18. RichterAGA. Nr. 68. Schild-Xenidou 5 Nr. 5 u. passim. Heimberg, AntPl XII (1973) 15–8 Taf. 2a. Strocka, JdI 94, 1979, 159.

[51] Theben 10. Karusos 13. Curtius, AM 30, 1905, 375–90 Taf. 13. LapalusFSG. 456. D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 117 Nr. 2. BookidisASAP. 111 P 30.

[52] New YorkMetrM. Cat. Nr. 8. Boston. Cat. Nr. 24. Beazley, JHS 60, 1940, 40 Nr. ξ Abb. 21 Taf. 7. DierichsBG. 228 Abb. 122–2a. VermeuleGRSA. Nr. 4 m. Abb. S. 399 A. 46.

[53] AthenNM. 7380–7389; 7391–7398; 7403 u. weitere. Louvre. Cat. Br. Nr. 143. Ducat Nr. 42–5; 117–26; 187–96; 257–61 Taf. 13–6; 57–62; 103–11; 141–3. Vgl. A. 56.

[54] AthenNM. 13673. Karusu, Boreas 1, 1978, 9–18 Taf. 1. – AthenNM. 7836. Boardman: The European Community in Later Prehistory (Studies in Honour C. F. C. Hawkes 1971) 127 Taf. 12–3. – BerlinP. Kat. Br. I Nr. 206. Degrassi, Zeus di Ugento 49 Taf. 34d. Schmaltz 156 Nr. 421 Taf. 24. – Louvre. Cat. Br. Nr. 96; 120; 130; 132. RolleyB. Nr. 63. BelsonGGA. I 30. II 43 Nr. 28. – LondonBrM. 1905.6.10.1. RichterK. Nr. 43. Marshall, JHS 29, 1909, 156 Abb. 7. LIMC II 226 Nr. 335 Taf. 211. – Providence. Cat. Br. Nr. 11. – Theben. Andreiomenou, Delt 29, 1973/74 Chron 427 Taf. 281c. BCH 104, 1980, 631 Abb. 102. – Löwe v. Chaironeia (München): S. 224 A. 83.

[55] AthenNM. 7412. Schmaltz 154 Nr. 420 Taf. 24. – LondonBrM. Cat. Br. Nr. 224. LanglotzNK. 153 Taf. 58,1,3–6. ThomasASSS. 43; 128 Taf. 17; 80,1. CongdonCMAG. 207 Nr. 111 Taf. [illegible] 63. LIMC II 239 Nr. 433. Vgl. S. 160 A. 65.

[57] Ducat Nr. 118; 124. Lazzarini: Probleme des arch. Griechenland (Xenia 2, 1982) 9–19.

[58] AthenNM. Schmaltz 44–87; 105–16 Nr. 127–345 Taf. 6–19. Vgl. S. 63 A. 290.

[59] Louvre. Cat. TC. I 9–23 B 55–136. LondonBrM. Cat. TC. I Nr. 761–97. II Nr. 1678–9. Theben (Halai). Goldman, Hesp 9, 1940, 422–5 Abb. 72–7; 462–70 Nr. 1–10; 18–64. Dies., Jones, Hesp 11, 1942, 375–83. Guillon, BCH 60, 1936, 416–27 Taf. 47–8. KnoblauchStud. 189–206. Grace 21–48 Abb. 17–49; 51; 55–63. P. N. Ure, Aryballoi and Figurines from Rhitsona in Boeotia (1934) 53–75 Taf. 13–20. HigginsGT. 45; 145 Taf. 18–9. Hoffmann, AntK 7, 1964, 67–71 Taf. 18–21. Szabó, BMusHongr 41, 1973, 3–19 Abb. 1–16. RichterKo. Nr. 24–6; 145–6. B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der ant. Kunst (1976) 72–6; 276 B–S 1–13. Muthmann a. O. 54–7 Abb. 39–41. Higgins u. Pasquier, GettyMusJ 12, 1984, 93–110 Abb. 1–22. Østergaard, MeddelelsGlyptKøb 42, 1986, 81–108 Abb. 1–22.

[60] A. 59. E. Paul, Die böotischen Brettidole (Wiss. Zeitschr. Univ. Leipzig, Gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe 8, 1958/59, 165–206 Abb. 1–40). RichterKo. Nr. 52; 102–3.

[61] Louvre. Cat. TC. I 22 B 131–2 (Theben). Pottier, MonPiot 6, 1899, 133–43 Taf. 12. H. Payne, Necrocorinthia (1931) 238 Taf. 49, 3–4. Billot, BCH 101, 1977, 383–421 Abb. 1–12. – Theben (Halai). Goldman, Hesp 9, 1940, 443–56 Abb. 106–32. GoldbergTDAGA. 116; 125; 274 S 32–4, 40; Gr 32–3. G. N. Szeliga, The Dioskouroi on the Roof (Diss. 1981) 76.

[62] AthenNM. 16341. Ducat Nr. 270 Taf. [illegible] BelsonGGA. I 24. II 38 [illegible]

Euboia

Auf der Boiotien vorgelagerten jonischen Insel Euboia sind die Skulpturen vom Westgiebel des 490 von den Persern zerstörten Tempels des Apollon Daphnephoros in Eretria der bedeutendste Fundkomplex (Taf. 27,5–6).[1] Erhalten sind die Gruppe des Theseus, der die geraubte Amazonenkönigin Antiope auf den mit zwei Pferden bespannten Wagen hob, der Torso der ruhig stehenden Athena[2] aus der Giebelmitte sowie Fragmente von Amazonen und Griechen. Vom Ostgiebel sind bisher nur Fragmente bekannt. Eilende Niken und Kampfgruppen bildeten die Akrotere.[3] Die Giebelskulpturen sind um 510 entstanden, sind also etwas jünger als die des Athena-Tempels auf der Akropolis (S. 245). Gewänder und Panzer sind großflächig gestaltet, die herabhängenden Falten sind tief unterschnitten. Das plastische Gerüst der Körper und Köpfe ist betont hervorgehoben. Wie bei attischen Pferden sind auch hier die Bauchadern angegeben. Nach den Stilmerkmalen sowie dem Typus der Entführung[4] und der Aigis mit dem Gorgoneion sind die Giebelfiguren aus Eretria in einer attischen Werkstatt aus dem Umkreis des Antenor geschaffen (S. 247).

Für seine Heimatstadt Eretria hat Philesios das von einem Bronzestier gekrönte Weihgeschenk in Olympia gearbeitet.[5] Unvollendete Torsen eines Kouros[6] und einer Kore[7] aus Eretria weisen auf eine lokale Bildhauerwerkstatt hin. Ein kraftvoller Kourostorso aus Marmor mit vom Körper gelösten Armen und Pubesrasur gehört schon in das 5. Jh.[8] Bei einem etwas früheren Kourostorso aus Metochi ist das Integument weich geformt.[9] Zwei Kourosköpfe mit stark verzogenem Mund sind etwas derbe, lokale Arbeiten.[10] Die Kalksteinstatuette einer thronenden Frau aus Chalkis gehört in die spätdädalische Epoche.[11] Spätarchaisch ist ein Korenkopf aus Batheia.[12] Die Hermen folgen attischen Prototypen.[13] Auch eine Löwenkampfgruppe aus Karystos ist attischen Giebelfiguren eng verwandt.[14] Die Hinterhand eines Tieres gehört wahrscheinlich zu einer Sphinx.[15]

Die Bronzen aus dem Dioskurenheiligtum bei Chalkis, Tiere und zwei Jünglinge auf gemeinsamer Basis, wohl die göttlichen Zwillinge, sind sehr provinziell.[16] Lokale Arbeit ist auch eine Kore.[17] Eine reich mit Figuren geschmückte Hydria ist Import aus Tarent.[18]

Auf dem Euboia benachbarten Skyros ist ein kykladischer Korentorso gefunden worden.[19]

[1] Chalkis. J. Kuruniotis, AD III (1914/15) Taf. 27–9. Athen Inst. Neg. Chalkis 14–21; 29–30; 35–9; 56–70; 106–14. – RomMP-Cons. (T. Amazone). Cat. 219 Nr. 12. Helbig[4] II Nr. 1508. A. Furtwängler, Aegina (1906) 321–5. Casson, JIAN 20, 1920/21, 94. LanglotzBSch. 154 Nr. 6. C. Blümel, JdI EH. 11, 1927, 5 Taf. 9. LapalusFSG. 446. Konstantinu, Prakt 1952, 157 Abb. 2–3. Dies., AM 69/70, 1954/55, 41–4 Beil. 22–3 Taf. 3–6. D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 124–30 Nr. 1–2 Taf. 67,1–2. Delt 17, 1961/62 Chron 145 Taf. 165. Deyhle, AM 84, 1969, 44 Taf. 10,3. DelivorriasAG. 179. BookidisASAP. 113–6 P 31. LulliesGP. Taf. 53–4. FuchsSG. 333 Abb. 371–2; 549 Abb. 649. J. Kleine, IstMitt Beih. 8, 1973, 96. E. Thomas, Mythos u. Gesch. (1976) 37; 77; 79 Abb. 5. SchefoldGHGSK. 159 Abb. 212–3. Gauer: Forsch. und Funde (Festschr. B. Neutsch 1980) 131. F. Brommer, Theseus (1982) 113 Taf. 19. Frel, GettyMusJ 10, 1982, 98–104. Francis, Vickers, JHS 103, 1983, 49–54. E. Touloupa, Ta Enaetia Glypta tou Naou Apollonos Daphnephorou sten Eretria (1983). (Frel, AJA 88, 1984, 416). Tou[...] 51 Abb. 1–2 Beil. 2 Taf. 59–65. Boardman, JHS 104, 1984, 161.

[2] NiemeyerP. 67. FlorenGorg. 75; 86, 89–98; 102; 116; 136 Taf. 8, 3–4. LIMC II 970 Nr. 127 Taf. 717.

[3] Studniczka, AA 1921, 323. K. Volkert, Das Akroter (Diss. 1932) 20. C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 143 Nr. 138. GoldbergTDAGA. 216 N 19; 272 Gr 31. Touloupa, AKGP I 147 Abb. 3.

[4] Vgl. att. Vasenmalerei: v. Bothmer a. O. 124–30 Taf. 37–8.

[5] Inv. Br. 911–2. Paus. V 27,9. Basis u. Reste d. Stieres erhalten. RE XIX 2157 (3). ALBildK XXVI 546. EAA VI 122. A. Furtwängler, Olympia IV (1890) 12 Nr. 4 Taf. 44. F. Eckstein, Anathemata (1969) 50–3. HermannO. 117 Abb. 86. C. Bol, OF IX (1978) 112 Nr. 134 Taf. 24–6.

[6] Delt 17, 1961/62 Chron 155 Taf. 166d.

[7] Davaras, Delt 20, 1965 Chron 256 Taf. 316b.

[8] Chalkis 3. LanglotzBSch. 110 Taf. 65a. Homann-Wedeking, AM 60/61, 1935/36, 207 [...]

[9] Chalkis 54. Homann-Wedeking a. O. 204 Taf. 76. RichterK. Nr. 167.

[10] Chalkis 44–45. RichterK. Nr. 102; 148.

[11] Louvre Cat. Nr. 3100. TEL III 134 A–B. Picard, RA 1910 (1) 66–92. Tölle, RA 1964 (2) 105 Abb. 1. Davaras, AntK Beih. 8, 1972, 14 Abb. 19–22. Kranz, AM 87, 1972, 22 Taf. 12. L. Adams, Orientalizing Sculpture in Soft Limestone (1978) 124 Taf. 31a. AlfordSFAGS. 178–81 Nr. 8. JungTSG. 148. – Danach gefälschte Marmortorso in Münchenstein: Tölle a. O. 107–11 Abb. 2.

[12] AthenNM. 1972. LanglotzNK. 144 Taf. 51,1.3. Touloupa, AKGP I 150 Taf 65, 1–2.

[13] Eretria 1436 u. a. D. Willers, AM Beih. 4, 1973, 35 Taf. 14–5. Trianti, Delt 32, 1977 Mel 118–22 Nr. 7; 12 Taf. 54–5. Ritsonis, AAA 17, 1984, 141–7 Abb. 1–5.

[14] Chalkis 102. Athen Inst. Neg. Chalkis 33. Prakt 1908, 109 Abb. 8. GabelmannLöwenb. [...]

[15] Chalkis. Athen Inst. Neg. Chalkis 71.

[16] Chalkis 379,1–13. Papabasileiou, Prakt 1912, 145–53 Abb. 2–6. B. Schmaltz, Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben (1980) 140.

[17] Louvre. Cat. Br. Nr. 142.

[18] S. 436 A. 245.

[19] Lazaridis, Delt 22, 1967 Chron 287 Taf. 186a.

Delphi. Phokis

P. Perdrizet, Monuments Figurés (FdD V, 1908). C. Rolley, Les Statuettes de Bronze (FdD V, 1969). (Kranz, Gnomon 45, 1973, 474–83). Felten, AM 97, 1982, 79–97.

In Delphi sind wie in Olympia (S. 232) alle bedeutenden Weihgeschenke von auswärtigen Künstlern gearbeitet. Bei einer Reihe von Statuen und Reliefs aus Marmor ist auf Grund der schlechten Erhaltung eine kunsthistorische Einordnung nicht mehr möglich. Wahrscheinlich zum Fries eines Schatzhauses gehört ein Relief mit einem Pferd, das den Kopf lebhaft zur Seite dreht.[1] Von Kouroi[2] und Koren[3] sind Reste vorhanden. Bei kleineren Fragmenten ist der Zusammenhang nicht mehr erkennbar.[4] Lokalen Ursprungs ist die früharchaische Kalksteinstatuette einer thronenden Frau.[5]

[1] Inv. 2082. Ch. Picard, P. de la Coste-Messelière, FdD IV 2 (1928) 181 Nr. 2 Abb. 67. LanglotzNK. 61 Taf. 13,7. BookidisASAP. 395–8.

[2] Inv. 1696; 2870. Th. Homolle, FdD IV 1 (1909) 59 Nr. 26–7 Abb. 29–30.

[3] Inv. 2165 u. a. Picard, la Coste, FdD IV 3 (1931) 81–4 Abb. 24–5.

[4] FdD IV 2, 188; 192–5 Abb. 73–5; 78–81. FdD IV 3, 80 Abb. 23. BCH 75, 1951, 136 Abb. [...] BCH 77, 1953, 375.

Die Tondächer in Delphi mit ihrem figürlichen Schmuck sind fast ausnahmslos von korinthischen, im Heiligtum niedergelassenen Werkstätten hergestellt.[6]

Die archaischen Kleinbronzen aus Delphi sind zumeist bescheidene Produkte aus lokalen Gießereibetrieben. Subgeometrisch sind Lanzenschwinger,[7] Tierführergruppen,[8] ein Jüngling[9] und eine Frau.[10] Ein weiterer Lanzenschwinger leitet zur dädalischen Epoche über.[11] In mehreren Exemplaren aus derselben Gußform vertreten ist ein reifdädalischer Kourostypus mit dreiecksförmigem Gesicht, mächtiger Etagenperücke und auffallend starker Einziehung in der Taille.[12] Ganz roh ist ein Kouros des 6. Jh.[13] Unter den Tierbronzen sind keine Importe.[14] Von zahlreichen Kesseln der orientalisierenden Epoche sind figürliche Attaschen und Protomen erhalten.[15] Von einem Brunnenhaus stammt ein Löwenkopfwasserspeier.[16] Von den Tonfiguren ist bisher wenig bekannt.[17]

Im Heiligtum von Kalapodi in Phokis war die Bronzestatuette eines Jünglings, wohl des Apoll, abgesichert durch einen Bleiverschluß in eine Votivbank eingelassen.[18] Zum Tondach des Tempels gehört ein Sphinxakroter.[19]

Epirus. Aitolien. Akarnanien

N.G.L. Hammond, Epirus (1967) bes. 425–43. I. Kouleimane-Bokotopoulou, Chalkai Korinthiourgeis Prochoi (1975) 148–73. Walter-Karydi, JbBerlMus N.F. 23, 1981, 19–48.

Der abgelegene Nordwesten Griechenlands war kulturell und künstlerisch ein wenig entwickeltes Randgebiet. Die besten Werke sind Import aus den führenden Kunstzentren, besonders aus den korinthischen Kolonien an der Küste. Korinthische Werkstätten haben die Dachterrakotten der Tempel in Thermos[1] und Kalydon[2] ge-

[6] Ch. le Roy, Les Terres Cuites Architecturales. J. Ducat, La Sculpture Décorative en Terre Cuite (FdD II, 1967). (Heilmeyer, Gnomon 42, 1970, 171–9). GoldbergTDAGA. 108–15 S 22–5; 28–31; 205 N 11. BelsonGGA. I 27; 38. II 211–4 Nr. 4–5. G. N. Szeliga, The Dioskouroi on the Roof (Diss. 1983) 76. S. 197 A. 69.

[7] Rolley Nr. 34–5; 169.

[8] Rolley Nr. 42–4. Cambridge Mass. 1970. 26. Mitten, JWAG 36, 1977, 31–6 Abb. 1–3.

[9] Rolley Nr. 171.

[10] Rolley Nr. 174.

[11] Rolley Nr. 173.

[12] Rolley Nr. 164–8. Lyon. Cat. Br. Nr. 1. Palermo. Cat. Br. Nr. 88. Philadelphia L-2-173. Hall Dohan, AJA 40, 1936, 520 Abb. 1.

[13] Rolley Nr. 178.

[14] Rolley Nr. 154–63; 184–96.

[15] Perdrizet 80–7 Abb. 281–91 Taf. 10–5. H.-V. Herrmann, OF VI (1966) 190 s. v. Delphi. Ders., OF XI (1979) 214 s. v. Delphi. Vgl. S. 234 A. 19.

[16] Inv. 4064. Perdrizet 56 Nr. 180 Taf. 15,2. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 41.

[17] Perdrizet 200 Taf. 23. Amandry, BCH 62, 1938, 322–31 Taf. ... BCH Suppl. 4, 1977, 337–63 Abb. 1–12; 34–8. Pasquier, BCH Suppl. 4, 1977, 365–87 Abb. 8–13.

[18] Lamia B 150. Felsch, AA 1980, 89–92 Abb. 71–5. ThomasASSS. 128 Taf. 79.

[19] Lamia. Hübner, AA 1980, 114 Abb. 103. GoldbergTDAGA. 119 S 35.

[1] AthenNM. KarusosATEM. Taf. 51–2. Soteriades, Ephem 1900, 192–212 Taf. 10–1. Ders., AD II 5 (1902–1908) 1–8 Taf. 49–53 A. KählerGM. 28–37; 96 Taf. 14–20. WallensteinKP. 52; 100 II/A 7–9. BookidisASAP. 150–61 M 35–7. FlorenGorg. 23; 27. Mertens-Horn, JdI 93, 1978, 30–65. N. Winter, Terracotta Representations of Human Heads used as Architectural Decoration in the Archaic Period (Diss. 1974 ersch. 1978) I 11–22; II 1–10. Dies., RM 85, 1978, 30 Taf. 7,2.4. GoldbergTDAGA. 224 N 26. BelsonGGA. I 25; 35; 41. II 44–8 Nr. 29–31. S. 197 A. 63.

[2] AthenNM. KarusosATEM. Taf. 50a–b. EAA IV 305. E. Dyggve, Das Laphrion, der Tempelbezirk von Kalydon (1948) 138–240 Abb. 155–239 Taf. 16–26. K. A. Rhomaios, Keramoi ...

arbeitet. Import sind auch die beiden Kouroi von Aktium[3] und eine unterlebensgroße Kore aus Dodona mit manierierter Faltenbildung.[4] Die übrigen Steinskulpturen, ein kleiner Kourostorso aus Kephallenia,[5] Kouroskopfe aus Naupaktos[6] und Ragusa[7] und der Stier auf einem Architrav in Butrinto[8], sind ganz provinzielle Werke lokaler Bildhauer.

Unter den zahlreichen Bronzen aus dem überregionalen Zeus-Heiligtum von Dodona[9] ragen die Importstücke aus Korinth,[10] Sparta,[11] Athen[12] und Tarent[13] durch ihre künstlerische Qualität heraus. Der starke Einfluß dieser Importstücke auf die Arbeiten der Werkstätten am Ort[14] zeigt sich besonders deutlich an zwei Jünglingen in korinthischer Tradition.[15] Ein Kouros mit Schurz aus Vonitsa ist wohl in Naukratis hergestellt.[16] Die übrigen Bronzen aus Epirus,[17] Aitolien[18] und Akarnanien[19] sind bescheidene lokale Produkte.

In einem Heiligtum bei Thermos sind Frauenfiguren aus Ton gefunden worden.[20] Die Elfenbeinarbeiten in Ithaka sind Import aus Sparta.[21]

42–b. BookidisASAP. 162–5 M 38–40. Mertens-Horn a. O. 53–65. FlorenGorg. 22; 27; 67. Winter a. O. 30 Taf. 7,1. GoldbergTDAGA. 120 S 36–8; 323 G 4. BelsonGGA. I 20; 36. II 16–20 Nr. 10–1. S. 197 A. 64.

[3] S. 154 A. 30. S. 315 A. 32.

[4] AthenNM. Evangelidis, Prakt 1932, 48 Abb. 1.

[5] Neuchâtel. Deonna, RA 4. Sér. 18, 1911, 39–44 Abb. 1. Jucker, MusHelv 18, 1961, 220–5 m. 2 Taf.

[6] Delphi 7534. Daux, BCH 80, 1956, 295 Abb. 10–2. RichterK. Nr. 46.

[7] Dubrovnik. Ankel, AA 1960, 22–6 Abb. 1–4. RichterK. Nr. 86 b. Rendić-Miočević, VjesAMuzZagreb 3. Ser. 12/13, 1979/80, 181–202 Taf. 1–2 (antik?).

[8] L. M. Ugolini, Albania Antica III (1942) 61 Abb. 61; 64 Taf. 6. HölscherBAT. 82.

[9] Ioannina. AthenNM. Slg. Karapanos. C. Carapanos, Dodones et ses Ruines (1878) 30; 37; 178–87; 194 Taf. 9–14; 19–21. V. Staïs, Marbres et Bronzes du Mus. Nat. I (1910) 358–64. Greifenhagen, JbBerlMus N. F. 23, 1981, 5–10.

[10] S. 200–4 A. 96; 99; 105; 107; 117; 120; 130.

[11] S. 224 A. 83; 85; 89.

[12] S. 307 A. 58.

[13] S. 435 A. 237; 252–3.

[14] AthenNM. Kar. 20–1; 28; 72 u. a. Carapanos a. O. Taf. 10,2; 12,1–3; 20,1; 20,3–8; 21,2–10. – Ioannina ... Ergon 1954, 27 Inv. 4915. Evangelidis, Prakt 1952, 283–6 Abb. 5–5a. Ergon 1974, 49 Abb. 38–9. – Chicago Privatbes. Mylonas, Art Bulletin 12, 1930, 219–25 Abb. 1–5. – BerlinP. Kat. Br. I Nr. 217. Kouleimane-Bokotopoulou 142; 157 Taf. 47a; 53d–e. Karusu, AM 94, 1979, 83 Taf. 20–1. Walter-Karydi 20; 22; 27 Nr. 5; 17–9; 21; 24; 26 Abb. 16. Ergon 1982, 29 Abb. 58.

[15] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 213. Louvre. Cat. Br. Nr. 108. WallensteinKP. 69; 79; 146 VI/B 28; 155 VII/B 21. Himmelmann-Wildschütz, JdI 80, 1965, 133. Walter-Karydi 20; 33; 43 Nr. 35. RichterK. Nr. 45. LIMC II 195 Nr. 43 Taf. 186.

[16] S. 417 A. 14.

[17] Zagreb 4583; 4600. Vikić: Anticka Bronza u Jugoslaviji (1969) Nr. 20–1 m. Abb. Bach: Serta Hoffilleriana (1940) 139–44 Taf. 10. – Tirana. Anamali, Iliria 2, 1972, 97–100 Taf. 15,4–6; 16,5; 17,1–3; 18,1–2; 19,5–6. BCH 89, 1965, 775 Abb. 11. – Karlsruhe 68/62. E. Petrasch, Bildkatalog Badisches Landesmus. Karlsruhe (1976) Nr. 49 m. Abb.

[18] AthenNM. 14 803. Ch. Zervos, L'Art en Grèce (1934) Abb. 63. AthenNM. 15 184. Ephem 1939–41 Chron 20 Nr. 20 Abb. 33. Agrinion 364. AA 1941, 116 Abb. 7–8. Delt 21, 1966 Chron 268 Taf. 261.

[19] AthenNM. 7538. DeonnaA. 267 Nr. 70. BerlinCh. 10 820. Praschniker, ÖJh 18, 1915, 57–60 Abb. 28–30. CongdonCMAG. Nr. 3 Taf. 2. Vgl. S. 225 A. 95.

[20] AthenNM. Rhomaios, Delt 6, 1920/21, ...

Thessalien

Brommer, AM 65, 1940, 103–19 Taf. 68–72. H. Biesantz, Die thessalischen Grabreliefs (1965). (Eckstein, Gymnasium 74, 1967, 388).

Die archaische Monumentalplastik in Thessalien ist nach Material und der geringen handwerklichen Arbeit zumeist lokalen Ursprungs. Der Trachytkopf eines Stieres aus Pherai[1] mit zeichnerischer Angabe der Augen gehört in den Beginn des 6. Jh. Ein Löwe in Sprungstellung mit ungegliedertem Körper diente als Wasserspeier.[2] Ein Kalksteinfries aus Dendra mit dem Kampf zwischen Löwen und Ebern erinnert in der starren, heraldischen Anordnung der Tiere an Vasendarstellungen.[3] Schlecht erhalten ist der Torso einer Frau, die den linken Arm vor die Brust legt.[4] Ein später Korenkopf aus bräunlichem Marmor zeigt in dem vollen Gesicht und den großen, kugeligen Augen parischen Einfluß.[5] Die von verschiedenen Orten in Thessalien stammenden, stark fragmentierten Kouroi aus Marmor sind nach Material und Stil zumeist von wandernden naxischen Bildhauern geschaffen.[6] Zwei lebensgroße Kourosköpfe aus Philia[7] und Gonnoi[8], die nach den Kurzhaarfrisuren wohl schon in den Anfang des 5. Jh. gehören, sind dagegen bescheidene Produkte heimischer Werkstätten.

Bei den thessalischen Bronzen[9] weisen die Tiere und ein Lanzenschwinger auf eine durchgehende Tradition zur geometrischen Epoche hin (S. 67). Die Einzelfiguren, besonders die Götterbilder, sind ziemlich einheitlich. Der Sinn für die Gliederung der Köeper ist wenig ausgeprägt. Faltenangaben sind auf das Notwendigste beschränkt. Die Binnenmodellierung ist graphisch angelegt, charakteristisch ist die rautenförmige Bildung der Kniescheibe. Die Gesichter sind großflächig, die Augen weit geöffnet, der Mund hat schmale Lippen. Die Gerätfiguren[10] sind von den Vorbildern der führenden Kunstlandschaften beeinflußt. Die wenigen bisher bekannten Terrakotten folgen fremden Prototypen.[11]

[1] Volos 658. Biesantz 29 L 7 Taf. 28.

[2] Aja 64 (ehem.). Biesantz 29 L 18–9 Taf. 36. Brommer 108 Taf. 71. GabelmannLöwenb. 123 Nr. 176.

[3] Larisa 74. Biesantz 31 L 43 Taf. 46. Brommer 111 Taf. 72. BookidisASAP. 393. HölscherBAT. 76 F 1. FeltenGTF. 18–44 Nr. 9 Taf. 3,2–3.

[4] Larisa. Gallis, Delt 29, 1973/74 Chron 582 Taf. 392a–b.

[5] Volos 530. Biesantz 29 L 1 Taf. 28. Brommer 108 Taf. 70.

[6] Volos 484–485; 531. Biesantz 29 L 2–6 Taf. 28–9. Brommer 107 Taf. 68–9; 71,4–5. S. 154 A. 29.

[7] Larisa. Theocharis, Delt 18, 1963 Chron 138 Taf. 173.

[8] Volos. Bakalakis, Archeion Thessalikon Meleton 2, 1973, 14 Abb. 9.

[9] AthenNM 11715 (Palladion); 13230 (Amazone); 15182 (Lanzenschwinger). Volos 652 (Zeus); 749 (Perseus); 753 (Xoanon). Boston. Cat. Br. Nr. 33 (Reiter). Zürich Slg. Bührle (Palladion). Zellweger, AntK 16, 1973, 139–42 Taf. 30, 1–5. LIMC II 965 Nr. 70 Taf. 712. Biesantz 32–5 L 76; 81–2; 85–6; 88–9; 95–7; 110 Taf. 55–9; 61; 63–4; 76; 78. RolleyB. Nr. 71. LanglotzNK. 137 Taf. 43,3–5. ThomasASSS. 65 Taf. 25,2.

[10] AthenNM. 18232. Volos 126. Louvre. Cat. Br. Nr. 2784. Biesantz 34 L 92–4 Taf. 60. Verdelis, Ephem 1953/54 (1) 189–99 Abb. 1–6 Taf. 1. E. Diehl, Die Hydria (1964) 21 B 58; 215. Chourmouziades, Delt 21, 1966 Chron 256 Taf. 248a–b. – AthenNM. 15409 (Krieger). Biesantz 33 L 90 Taf. 77. Jost, BCH 99, 1975, 358 Nr. 1. Vgl. S. 224 A. 85.

[11] Volos. Biesantz 34 L 98–104 Taf. 79. Delt 19, 1964 Chron 247 Taf. 292b.

Makedonien

Die wenigen archaischen Skulpturen in Makedonien sind von auswärtigen Künstlern gearbeitet. Ein lebensgroßer Marmorkouros des späten 6. Jh. aus Europos ist wohl mit den Jünglingsstatuen auf Thasos zu verbinden.[1] Ein unter den Baugliedern des jonischen Marmortempels des Dionysos in Therme (Thessalonike) gefundenes Relieffragment mit einem Jünglingskopf läßt auf die Ausschmückung des Baus mit einem Fries schließen.[2] Tempel und Fries sind von einer ostgriechischen Bauhütte im frühen 5. Jh. ausgeführt.

Von importierten korinthischen[3] und tarentinischen[4] Bronzegefäßen sind figürliche Appliken erhalten. Ein spätarchaischer Kouros steht den thessalischen Bronzen nahe,[5] ganz provinziell ist ein weiterer Jüngling.[6]

Thasos

Fredrich, AM 33, 1908, 215–46. G. Rösch, Altertümliche Marmorwerke von Paros (Diss. 1984). DeonnaDéd. II 66. Ch. Picard, ÉtThas VIII (1962). (Marcadé, REA 65, 1963, 479–84. Niemeyer, Gnomon 35, 1963, 499–502). G. Daux (Hrsg.), Guide de Thasos (1967). KontoleonAGP. 64. LanglotzNK. 122. HillerJG. 97. Boschung, AntK 28, 1985, 150–6.

Die archaische Plastik auf Thasos, das seit dem 7. Jh. Kolonie von Paros ist, ist stark von der Mutterinsel geprägt (S. 161). Über ihre Kolonien in Thrakien haben zudem die ostgriechischen Städte auf das lokale Kunstschaffen eingewirkt (S. 406). Neben dem aus Paros importierten Marmor ist schon früh lokaler Marmor[1] verarbeitet worden. Spätdädalisch sind zwei handwerklich dürftige Torreliefs mit liegendem Löwen und Panther.[2] Ein unvollendeter, langbeiniger Jünglingskoloß im Kourostypus aus dem frühen 6. Jh., der einen Widder im Arm hält, stellt Hermes oder Apollon Karneios dar.[3] Ein im mittleren 6. Jh. geschaffener Kouroskopf steht mit den

[1] Kilkis 121. Petsas, Makedonika 9, 1969, 179 Taf. 85–6. Romiopoulou, Delt 27, 1972, Chron 499 Taf. 429b. RidgwayASGS. 47; 78 Abb. 5–6. M. B. Hatzopoulos, L. D. Loukopoulos (Hrsg.), Ein Königreich für Alexander – Philipp von Makedonien (1982) 27 Abb. 12. Vgl. S. 324 A. 7.

[2] Thessaloniki. Petsas, Makedonika 7, 1966/67, 287 Taf. 32. Bakalakis, AntK Beih. 1, 1973, 33 Taf. 18,7. BookidisASAP. 348–51 F 77. FeltenGTF. 18–44 Nr. 26.

[3] S. 204 A. 124.

[4] S. 436 A. 252.

[5] Louvre. Cat. Br. Nr. 113.

[6] Thessaloniki. Petsas, Delt 23, 1968 Chron 340 Taf. 285. Ders., Makedonika 9, 1969, 190 Taf. 94.

[1] Baker-Penoyre, JHS 29, 1909, 236–40. DworakowskaQAG. 177 s. v. Thasos. Dies., Archeologia Warszawa 26, 1975, 70–5 Abb. 2–5. Daux 84. Ders., BCH 93, 1969, 948. Sodini, Lambraki, Koželj, ÉtThas IX (1980) 79–137.

[2] Louvre. Cat. Nr. 704–5. G. Rodenwaldt, Korkyra II (1939) 155 Abb. 149–50. GabelmannLöwenb. 118 Nr. 99. HölscherBAT. 82. FeltenGTF. 18–44 Nr. 6 Taf. 2,3–4. HoltzmannAKGP I 73–8 Taf. 28–9.

[3] Inv. 1. Picard, BCH 45, 1921, 113–26 Abb. 10–3. C. Blümel, JdI EH. 11, 1927, 52 Nr. 7 Abb. 16. Casson, JHS 49, 1929, 282. Haspels, RA 29–32, 1949 (Mélanges Ch. Picard) 423–5 Abb. 1–3. Daux 115 Nr. 1 Abb. 51–3. RichterK. Nr. 14. KarakatsanisSAK. 66; 162; 168.

vollen Gesichtszügen und den kugeligen Augen parischen Jünglingen sehr nahe, doch die etwas summarische Ausführung weist wohl auf einen einheimischen Bildhauer (Taf. 28,6).[4] Bei den Resten der spätarchaischen Kouroi, fünf Torsen[5] und zwei Köpfen,[6] ist nach dem schlechten Erhaltungszustand nicht zu unterscheiden, ob es sich um importierte Werke von Paros oder um lokale Nachbildungen handelt. In diese Gruppe gehört auch der Kouros von Europos in Makedonien.[7]

Von dem parischen Meister der Karyatide des Siphnier-Schatzhauses (Taf. 11,6) stammt ein geschwisterlich verwandter Korenkopf auf Thasos.[8] Ein weiterer Korenkopf, der mit dem Karyatidenkopf Ex-Knidos im Gesichtschnitt und in der Marmortechnik – Bohrungen in den Haaren, in anderem Material eingesetzte Augen – genau übereinstimmt, ist ein zweites Werk des auf Chios beheimateten Bildhauers.[9] Zu den Köpfen[10] und zwei Frauentorsen[11] aus Marmor gesellen sich als lokale Arbeiten fast lebensgroße Koren aus Ton hinzu.[12] Marmorstatuetten von thronenden Frauen in glatt anliegenden Gewändern,[13] die zum Teil in Naiskoi sitzen und wohl Kybele darstellen,[14] lehnen sich eng an ostgriechische Vorbilder an.

Maskenhaft starr sind die Gesichtszüge eines Silenskopfes aus dem frühen 5. Jh.[15] Etwas älter ist eine Pegasosprotome, die als Applik an einem Pfeiler angebracht ist.[16]

Die Tore der Stadtmauern aus lokalem Marmor waren mit Reliefdarstellungen geschmückt,[17] deren ursprüngliche Position im Mauerverband aber zum Teil später verändert wurde.[18] In das Ende des 6. Jh. gehören die Reliefs des Tores mit den bei-

[4] KopenhagenNC. Cat. Nr. 18a. KiB 211,3. RichterK. Nr. 109. Croissant: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 48 Taf. 6. CroissantPFA. 103–7 Taf. 28; 30. KleemannFB. I 66–83 Taf. 24–7.

[5] Inv. 2. Daux 117 Nr. 2 Abb. 54a–b. – Inv. 3315. BCH 99, 1975, 711 Abb. 1a–b. – BCH 45, 1921, 127 Abb. 14. LanglotzBSch. 132 Nr. 5. – Inv. 1655. Servais, ÉtThas IX 27–31 Abb. 37–9. – Istanbul. Cat. Nr. 517. RichterK. Nr. 108. PedleyIW. 41 Nr. 27. S. 162 A. 15.

[6] CRAI 1912, 207 Abb. 6. – Louvre 3431 (ehem. Christides). Picard, MonPiot 20, 1913, 66 Abb. 7. Boschung 154 Nr. 9 Taf. 37,5–6.

[7] S. 323 A. 1.

[8] Inv. 678. Daux 117 Nr. 3 Abb. 55a–b. Holtzmann, BCH Suppl 4, 1977, 295–304 Abb. 1; 3. Boschung 152 Nr. 2 Taf. 37,1–3. S. 167 A. 48.

[9] Basel BS 245 (ehem. Slg. Boulgaridis). CRAI 1913, 378 Abb. 7. Darsow, MdI 3, 1950, 129 Taf. 3,1; 6,4. Berger, AntK 20, 1977, 69 Taf. 16,1–2. Boschung 146–56 Taf. 33–7. S. 338 A. 37.

[10] Inv. 7. Daux 117 Nr. 4. Boschung ...

[12] Inv. 2312; 2481–2483; 2487; 6351. Daux 121 Nr. 10–14. Ders., BCH 85, 1961, 927–30 Abb. 25–9. BCH 88, 1964, 873 Abb. 13. N. Weill, La Plastique Archaïque de Thasos, Figurines et Statues de Terre Cuite de l'Artemision I (ÉtThas XI, 1985) 140–6 Nr. 131–2 Taf. 34–6.

[13] Inv. 9; 853; 2395. Daux 117 Nr. 5–6 Abb. 57. BCH 89, 1965, 976 Nr. 4 Abb. 2.

[14] Inv. 92–93; 98; 1593; 2601. Salviat, BCH 88, 1964, 239–51 Nr. 1–4 Abb. 3–6. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 146; 308 Nr. 113–7.

[15] Inv. 67. Daux 117 Nr. 9 Abb. 61a–b. Launey, ÉtThas I (1944) 98 Nr. 2 Abb. 56–7. HillerJG. 100.

[16] Inv. 4. Daux 117 Nr. 8 Abb. 58. BCH 58, 1934, 262 Taf. 5. Launey, MonPiot 35, 1935/36, 25–48 Abb. 1–4 Taf. 3 Ch. Zervos, L'Art en Grèce (1934) Abb. 168–9. E. Buschor, Meermänner (SbMünchen 1941, II 1) 38 Abb. 19–20. Roux, BCH Suppl 5, 1979, 205 Abb. 8.

[17] Maier: Eranion (Festschr. H. Hommel 1961) 93–104.

den Hauptgöttern der Stadt Herakles und Dionysos.[19] Der kniende, bogenschießende Herakles (Taf. 28,7),[20] der im gleichen Typus auch als Wappen auf den Münzen von Thasos erscheint,[21] zeigt besonders schwere, sehr altertümlich wirkende Formen. Der schreitende Dionysos auf der gegenüberliegenden Eingangsseite wird von drei Mänaden begleitet.[22] Gleichzeitig ist das Torrelief des in die Stadt hineinschreitenden Silens[23] mit Stiefeln und Kantharos, der wie Herakles schwer und massig gebaut ist. Schon in das 5. Jh. gehören die Reliefs von der Seeseite der Stadt mit Semele, Dionysos und Demeter (?)[24] und das einer Göttin mit Zweigespann, das von einer männlichen Figur geleitet wird, wohl Artemis und Apollo oder Imbros (?),[25] eine feingliedrige, an Ostgriechisches anschließende Arbeit.

Das im mittleren 6. Jh. entstandene Weihrelief der thronenden Aphrodite, die einen glatt anliegenden Chiton trägt und eine Taube in der Hand hält, lehnt sich eng an parische Vorbilder (S. 170) an.[26] Ganz ähnlich ist das Grabrelief einer sitzenden, sich entschleiernden Frau gestaltet.[27] Ein Reiterrelief[28] ist ebenso provinziell wie ein angeblich aus Thasos stammendes Relief mit einem bärtigen Mann.[29]

Die thasischen Marmorbauten sind reich mit ornamentalem Schmuck verziert.[30]

Terrakottasimen mit Reitern und Kentauren zeigen enge Beziehungen zur Reliefkunst des griechischen Ostens.[31] Von dort sind auch zahlreiche Tonstatuetten importiert worden.[32] Eine Frauenstatuette mit eckigen Formen von einem Standspiegel stammt wohl von der Peloponnes.[33] Von den orientalischen Löwenfiguren aus Elfenbein[34] setzt sich eine griechische Löwenkopfprotome[35] deutlich ab. Eine Pferdegruppe aus Elfenbein ist samischer Import.[36]

[19] Picard 43–83 Abb. 15; 22 Taf. 3–12. Daux 62 Nr. 20 Abb. 24–5. Vgl.: IG XII (8) Nr. 356.

[20] Istanbul Cat. Nr. 518. M. Schede, Meisterwerke der türk. Mus. zu Konstantinopel I (1928) 2 Taf. 2, 2. HölscherBAT. 22.

[21] Picard Abb. 19–20. Daux 187 Nr. 14–24; 31–5 Taf. 1–3.

[22] Verschollen, nur in schlechter Zeichnung von Christides erhalten. ReinachRR. I 426,4. Picard Abb. 22.

[23] Picard 85–111 Abb. 35 Taf. 13–17. Daux 58 Nr. 18 Abb. 22–3. Grandjean, BCH 102, 1978, 804–7.

[24] Picard 134–47 Abb. 59–63 Taf. 30–7. Daux 47 Nr. 9. Garlan, BCH 90, 1966, 596–622 (Beifunde).

[25] Picard 113–33 Abb. 47–54. Daux 46 Nr. 8 Abb. 15. Bon, MonPiot 30, 1929, 1–14 Taf. 1. Kyme II (1980) 63 Taf. 35a–b. LIMC II 716 Nr. 1228 Taf. 546.

[26] Louvre Cat. Nr. 3103. TEL III 145. Mendel, BCH ...

[28] Limenaria (Thasos) Slg. Papageorgiou. Grandjean, Holtzmann, Rolley, BCH 97, 1973, 151 Nr. 6 Abb. 6 (antik?).

[29] New York Slg. Schimmel. Cat. Nr. 40 m. Abb. (antik?).

[30] Bakalakis, ÖJh 43, 1956–58, 18–34 Abb. 1–19. Daux 89–99. Büsing-Kolbe, JdI 93, 1978, 93–103. des Courtiles, BCH 107, 1983, 133–48 Abb. 1–7.

[31] Picard, MonPiot 38, 1941, 55–92 Taf. 5. Holm-ÅkerströmATK. 54. Daux 101 Abb. 45–9. Holtzmann, BCH Suppl. 5, 1979, 1–9 Abb. 1. MEGI F Nr. 142–5 m. Abb. BookidisASAP. 359–64 80–2. BCH 105, 1981, 942 Abb. 29. Belson GGA. I 72. II 99 Nr. 26–7.

[32] Weill, RA 1976, 219–26 Abb. 1–10. Dies., ÉtThas XI, 1–215 Taf. 1–48. BCH 106, 1982, 665 Abb. 22–34.

[33] Inv. 1464. Daux, BCH 93, 1969, 951 Abb. 3 Taf. 21–2. WallensteinKP. 78; 155 VII/B 18. CongdonCMAG. 131 Nr. 7A Taf. 5.

[34] Salviat, BCH 86, 1962, 95–116 Abb. 1–14. MarangouLEB. 205 ... Abb. 1. Gabelmann-

7. OSTEN

AkurgalKA. (Young, AJA 68, 1964, 73. Pallottino, ArchCl 18, 1966, 313–6. Laubscher, Gnomon 39, 1967, 613–7). Laubscher, IstMitt 13/14, 1963/64, 73–87. Himmelmann-Wildschütz, IstMitt 15, 1965, 24–42. ÅkerströmATK. TucheltASD. (Rez. S. 373). B. Freyer-Schauenburg, Samos XI (1974). (Rez. S. 340). Weber: Mansel'e Armağan (Mél. Mansel 1974) 757–65. HillerJG. LanglotzNK. (Furtwängler, Gnomon 51, 1979, 469–77). C. J. Emlyn-Jones, The Ionians and Hellenism (1980) 36–59 Taf. 4–14. J. Boardman, The Greeks Overseas (1980³). Ders., Kolonien und Handel der Griechen (1981). ÖzganUAPJ. Sinn, AM 97, 1982, 35–55 Taf. 11–6. Ders., AM 98, 1983, 38–43.

Vor der zweiten dorischen Einwanderungswelle auf dem griechischen Festland weichen die alteingesessenen Stämme der Aioler und Jonier über die Ägäis nach Osten aus und besiedeln seit etwa 1000 v. Chr. die Küsten Kleinasiens und die vorgelagerten Inseln (S. 25). Die Aioler besetzen den Norden mit dem Hermos als südlicher Grenze, die Jonier den mittleren Teil mit der Maianderebene als Zentrum, die über Kreta und die Südkykladen nachstoßenden Dorer den Süden, die nach ihnen genannte Doris. Die frühen Siedlungen sind politisch und wirtschaftlich unbedeutend. Der große Aufschwung der griechischen Städte in Kleinasien setzt in der zweiten Hälfte des 7. Jh. ein, die Blütezeit liegt im 6. Jh. In dieser Zeit werden unter der Führung von Milet die Küsten Thrakiens, der Propontis und des Pontos Euxeinos kolonisiert, in Ägypten wird Naukratis gegründet, in Syrien die Handelsstation Al Mina eingerichtet. Die Griechen pflegen gute Kontakte zur einheimischen Bevölkerung, die auch durch die lydische Oberherrschaft nicht beeinträchtigt werden. Erst mit der Eroberung der griechischen Städte durch die Perser beginnt der Niedergang, der durch die Unterdrückung des jonischen Aufstandes 494 besiegelt wird.

Die politische und wirtschaftliche Situation der griechischen Städte in Kleinasien spiegelt sich deutlich in der Entwicklung der ostgriechischen Plastik wider. Die künstlerische Produktion ist im 7. Jh. noch bescheiden und in der dädalischen Epoche zumeist auf den Bereich der Kleinkunst beschränkt. In den beiden ersten Generationen des 6. Jh. streben die ostgriechischen Bildhauerschulen sehr schnell auf ihren künstlerischen Höhepunkt zu, zeichnen sich durch Vielfalt und Eigenständigkeit der statuarischen Typen aus und stellen sich jetzt den Kunstzentren der Kykladen und des Mutterlandes als gleichrangige Partner zur Seite. Der rasche Aufschwung der ostgriechischen Großplastik basiert auf den in der gesamten Region anstehenden Marmorbrüchen, in denen die Bildhauer ein ausgezeichnetes Arbeitsmaterial fanden.[1] Zu der monumentalen Steinplastik kommt eine erstrangige Kleinplastik in Ton, Holz und Elfenbein hinzu. Dagegen ist die Bronzeplastik im griechischen Osten mit Ausnahme von Samos (S. 358) wenig entwickelt. Wohl bedingt durch den Verlust der politischen Selbständigkeit unter der persischen Herrschaft versiegen in der vorgerückten zweiten Hälfte des 6. Jh. die schöpferischen Kräfte der ostgriechischen Bildhauerschulen, die künstlerische Produktion geht nach Zahl und handwerklicher Qualität stark zurück und kommt nach der Niederschlagung des jonischen Aufstandes fast völlig zum Erliegen.

[1] DwotakowskaQAG. passim. Dies., Archeologia Warszawa 26, ... Pensabene, Marmi dell'Asia Minore (1977).

Der griechische Osten ist in archaischer Zeit ein in sich geschlossener Kulturraum. Die ostgriechische Plastik ist daher von einer einheitlichen Grundstruktur geprägt, die sie klar von der Kunst der Kykladen und des Mutterlandes abgrenzt. Die geographische Lage der griechischen Städte in Kleinasien erweist sich für das Kunstschaffen als bestimmender Faktor. Über die Ägäis findet ein reger künstlerischer Austausch mit den verwandten Stämmen in der Heimat statt. Auf der anderen Seite führt die unmittelbare Nähe des Orients zu einer besonders intensiven Auseinandersetzung mit der hochstehenden Kunst dieser Völker, die das Menschenbild der ostgriechischen Kunst in Bildtypen und Formsprache wesentlich beeinflußt hat. Die eigene Neigung zu einem erdgebundenen Menschenbild mit fülligen, massigen Körpern, die schwer auf dem Boden lasten, wird durch den orientalischen Einfluß voll ausgeprägt. Leitbilder der ostgriechischen Plastik sind die bekleideten Männer und Frauen. Nach dem Vorbild der persischen Großkönige werden sterbliche Männer im stolzen Bewußtsein ihrer Macht herrschaftlich liegend und thronend[2] dargestellt. Die hoheitsvoll liegenden Männer sind mit ihren thronenden Frauen und weiteren Familienangehörigen in Rundplastik und Relief nach östlicher Sitte beim feierlichen Gelage vereint.[3] Durch die engen Kontakte der samischen Bildhauerschule mit den Kykladen sind im griechischen Osten auch die nackten Kouroi verbreitet, die aber im Gegensatz zu dem athletischen Ideal ihrer Vorbilder mit ihren weichen, fleischigen Körpern den straffen strukturellen Aufbau vermissen lassen. Dem wesensfremden nackten Jüngling stellt die ostgriechische Plastik als eigene Schöpfung den wie die liegenden und thronenden Männer bekleideten Mantelkouros gegenüber (S. 378).[4] Wie die Männer sind auch die Frauen im griechischen Osten füllig und üppig gebaut, die blühenden Gesichter strahlen sinnenhafte Lebensfreude aus. Unter der Führung von Samos und Milet werden die seit der spätdädalischen Epoche in Haltung und Tracht erstarrten Frauenstatuen vorbildhaft für alle späteren griechischen Koren durch die gelöste Beinstellung, das seitliche Raffen des Chiton und vor allem durch das neue Obergewand des faltenreichen jonischen Schrägmantels belebt. Der Typenschatz der ostgriechischen Plastik wird durch aus dem Orient übernommene Themen bereichert. Weit verbreitet sind Bilder der Göttermutter Kybele.[5] Unter den Tiervotiven in den Heiligtümern dominiert der Löwe, das Herrschaftssymbol des Orients.[6] Wie im Mutterland werden die Tempel im Osten reich

[2] ÖzganUAPJ. bes. 12–41; 98–123. Milet: S. 374 A. 4. Thronende allgem.: S. 96 A. 40.

[3] Thönges-Stringaris, AM 80, 1965, 1–99. Effenberger, FuB 14, 1972, 128–63. B. Fehr, Orientalische ... U. Finster-Hotz, Der Bauschmuck des Athenatempels von Assos (1984) 46–78.

[4] ÖzganUAPJ. bes. 42–69; 100–23.

[5] F. Naumann, Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griech. Kunst (Ist- ...

mit Figuren geschmückt.[7] Während in den Metopen-Triglyphen-Friesen der dorischen Tempel einzelne Bilder aneinander gereiht werden, werden die Dächer der jonischen Tempel mit umlaufenden Simenfriesen verziert, deren Bildszenen erst allmählich in übergreifenden Einheiten zusammengefaßt werden. Die Aufstellung von Statuen und Stelen auf Gräbern wird erst spät allgemein üblich.[8]

In den griechischen Städten Kleinasiens zeichnet sich wie in den verschiedenen Siedlungsgebieten des Mutterlandes neben der gemeinsamen ostgriechischen Stilkomponente die künstlerische Eigenart der jonischen, aiolischen und dorischen Stämme deutlich ab, die führenden Kunstzentren, vor allem Samos und Milet, entwickeln zudem einen charakteristischen Lokalstil. Die ostgriechischen Bildhauer führten zahlreiche Aufträge für die benachbarten orientalischen Dynasten aus. Bei diesen Arbeiten entwickelt sich ein eigentümlicher Mischstil mit durchweg griechischer Stilkomponente, aber ausgeprägten ikonographischen Bezügen zur orientalischen Kunst, die sogenannte graeco-persische Kunst.

Doris

DeonnaDéd. II 63-6. H. A. Cahn, Knidos – Die Münzen des 6. und 5. Jh. v. Chr. (1970) 107–20. HillerJG. 54–9. Schefold, AntK 19, 1976, 115.

In dem von dorischen Stämmen besiedelten Südabschnitt der Westküste Kleinasiens, der danach benannten Doris, sind die führenden Kunstzentren auf den vorgelagerten Inseln beheimatet. Die im Knotenpunkt der Seehandelswege zum östlichen Mittelmeer gelegene Insel Rhodos pflegte schon früh intensive Kontakte mit den Völkern des Orients, deren hochstehende Kunst die Arbeiten der lokalen Künstler stark beeinflußte.[1] Pindar preist die Rhodier als Schöpfer der lebendigen Plastik,[2] doch die erhaltenen Denkmäler vermitteln kein anschauliches Bild von der Bedeutung der rhodischen Bildhauerschule. Ein früher Vorläufer der griechischen Grabreliefs ist eine subgeometrische Kalksteinstele der ersten Hälfte des 7. Jh. aus Kymissala, deren scheibenförmige Bekrönung mit flach eingeritzten Vögeln und einer Rosette geschmückt ist.[3] In Anlehnung an samische Prototypen (Taf. 30,1) haben

108–12. GabelmannLöwenb. 36; 56–60; 91–5. Strocka, AA 1977, 481–512 Abb. 1–42. Philipp, IstMitt 31, 1981, 158. Vgl. S. 104 A. 96.

[7] ÅkerströmATK. Ders.: The Proceedings of the 10th Internat. Congress of Class. Arch. Izmir-Ankara 1973 (1978) 319–27 Taf. 85–90. BookidisASAP 470–516. DierichsBG. 194–208. Ch. Delplace, Le Griffon (1980) 54–8. BelsonGGA. I 71–88. II 67–103. S. 116 A. 132.

[8] Pfuhl-MöbiusOG. I 3–7. Philipp, ...
Vgl. S. 110 A. ...

[1] F. Poulsen, Der Orient und die frühgriech. Kunst (1912) 83–99. Ch. Blinkenberg, V. Poulsen u. a., Lindos I–III (1931–1960). EAA VI 743–54. MEGI 143–58. BrookesCDDS. passim. Kokkorou-Alewras, AKGP I 79–91.

[2] Ol. VII 91–5 mit Schol. Vgl. die Tradition über die Telchinen: Strab. 14, 653–4. Diod. V 55. SQ 40–55. Ch. Blinkenberg, Die Lindische Tempelchronik (1915) 9 B 9. RE V A 203. Lin-

rhodische Bildhauer am Ende des 7. Jh. Marmorperirrhanterien geschaffen, die von drei auf liegenden Löwen stehenden Frauen gestützt werden, die sich zunächst im zylindrischen Bau der langgestreckten, durch den tiefen Tailleneinschnitt gegliederten Körper sehr eng an die samischen Vorbilder anschließen, erst später in den kleinen, kugeligen Brüsten und den aufgedrehten Zopflocken eigenständige Züge zeigen.[4] Zudem unterscheiden sich die gedrungenen rhodischen Löwen in den gerundeten Körperformen von den samischen Vorgängern. In der Tradition der ostjonischen Frauenbilder steht eine etwas unterlebensgroße Marmorkore der Zeit von 560–550 aus Lindos, die in altertümlicher Manier beide Arme an den Schenkeln herabhängen läßt.[5] Der schwere Ärmelchiton zieht sich ganz glatt um den gleichmäßig gerundeten Körper. Unter dem tief einschneidenden Gürtel tritt das Gesäß weit vor. Charakteristisch rhodisch sind die scharf akzentuierten Züge des runden Gesichtes. Die prallen Wangen werden durch die tief in das Integument einschneidenden Nasen-Lippen-Furchen von der Mundpartie abgegrenzt. Die schmalen Lippen sind bogenförmig geschwungen. Die leicht schräg gestellten, linsenförmigen Augen werden von dicken Lidern gerahmt. Die Brauenbögen wölben sich gratig vor. Die Haare sind über der Stirn in weiche Wellen gelegt und fallen unterhalb der Binde in langen Perllocken auf Brust und Rücken. Stark zerstört sind zwei Korenköpfe.[6] In die Zeit der Karyatiden des Knidier-Schatzhauses (Taf. 29,1) gehört die Beinpartie einer Kore aus Lindos.[7] Eine kleine, ansprechend gearbeitete Kalksteinkore aus Lindos trägt die inseljonische Schrägmanteltracht mit flach geschichteten Steilfalten.[8] Samischen Vorbildern (Taf. 31,3) folgt der lokale Bildhauer eines Kouroskopfs mit vollen, runden Gesichtszügen und fliehender Stirn, dessen Stirnhaar nach der Mode der Insel über die langen Perllocken gekämmt ist.[9] Im Typus ähnlich aber handwerklich ganz dürftig ist ein Kouroskopf mit tief ausladendem Schädel, grob geschnittenen Gesichtszügen und herabhängenden Mundwinkeln.[10] Zwei Marmorkouroi aus Kamiros sind von den Kykladen importiert, ein Torso stammt aus Naxos,[11] der andere, mit dem nach der übereinstimmenden Perllockenfrisur ein in der Nähe gefundener Kopf zu verbinden ist, aus Paros.[12] An den Beinen eines Kouros ist die Stifter-

(1968) 120. D. C. Kurtz, J. Boardman, Greek Burial Customs (1971) 219. Bakalakis, EpistEpetThess 13, 1974, 247–51 Taf. 1–4.

[4] Kat. Nr. 65. Jacopi, BdA 30, 1936/37, 443–50 Abb. 9–13. Ducat, BCH 88, 1964, 578–606 Nr. 3 Abb. 11. RichterKo. Nr. 7. Hamdorf, AM 89, 1974, 55 Nr. 5 Taf. 27,2. MüllerLuM. 260 Nr. 202. Kokkorou-Alewras, AKGP I 80 Taf. 30. Vgl. S. 342 A. 7.

[5] T.: Istanbul. Cat. Nr. 1396. K.: KopenhagenNM. 12199. Lindos III 539–44 Nr. I 1 Abb. 1–7; 558 Nr. II 1 Abb. 33–7. RichterKo. Nr. 76–7. CroissantPEA. ...

[7] Istanbul. Lindos III 556 Nr. I 13 Abb. 29–30.

[8] Inv. 131. Konstantinopoulos, AAA 6, 1973, 119; 124 Abb. 8. Kokkorou-Alewras, AKGP I 84 Taf. 32–3.

[9] Kat. Nr. 70. ClRh V1 (1931) 78 Nr. 17 Abb. 50. Eckstein, AntPl I (1962) 51 Abb. 2–3. RichterK. Nr. 126. ÖzganUAPJ. 36 Taf. 10b.

[10] Kat. Nr. 68 ClRh VI/VII (1932/33) 265 Nr. 1 Abb. 50–4. RichterK. Nr. 125.

[11] Kat. Nr. 69. ClRh VI/VII 274 Nr. 6 Abb. 62–5 Taf. 10. RichterK. Nr. 124. G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. ... K. 13. PedleyIW. 32 Nr. 16. S.

inschrift angebracht.[13] Auf einem spätarchaischen Weihrelief ist Dionysos dargestellt, der auf einem Diphros sitzt und ein Rhyton in der ausgestreckten rechten Hand hält.[14] Unter dem schweren Himation zeichnen sich die massigen Körperformen des Gottes nur in Umrissen ab.

Die in großer Zahl in den rhodischen Heiligtümern aufgestellten Kalksteinvotivfiguren, nackte und bekleidete Männer, Flötenspieler, Frauen, Tiere, sind billige Massenware aus kyprischen Werkstätten.[15] In einigen Fällen sind die Votive sogar von Griechen aus den fernen Kolonien in Nordafrika gestiftet worden.[16]
Eine kniende Gorgo im glatt anliegenden Chiton, die die Fußstütze eines monumentalen Bronzekessels bildete, schließt sich in den Körperformen an die Kore von Lindos an.[17] Die übrigen Bronzefiguren sind unbedeutend.[18] Bei den Terrakotten[19] werden anfangs nur die Köpfe mit Matrizen geformt, während die Körper wie bei den Xoana noch ganz flach gebildet sind. Die jüngeren, meist weiblichen Tonfiguren sind üppig gebaut. Die Frauen tragen nach heimischer Art zunächst einen schweren Ärmelchiton, später die faltenreiche inseljonische Schrägmanteltracht. Weiterbildung des Marmorperirrhanterion ist ein von drei stehenden Frauen gestütztes Tonthymiaterion,[20] von dem mehrere Exemplare aus den gleichen Matrizen hergestellt wurden, die zum Teil nach Unteritalien exportiert wurden.[21] Als Dekor der Reliefpithoi spielen figürliche Darstellungen nur eine untergeordnete Rolle.[22] Die Rekonstruktion des Kultbildes der Athena Lindia an Hand von Tonfiguren ist ganz hypothetisch.[23] Die rhodischen Elfenbeinfiguren zeigen überwiegend einen orientalisch-griechischen Mischstil.[24] Der hohe Leistungsstandard der rhodischen Goldschmiedekunst wird durch

Abb. 66–7 Taf. 11–12. RichterK. Nr. 154. – K.: Inv. E 338. RichterK. 109 A. 32. Konstantinopoulos a. O. 118; 123 Abb. 4. Gualandi, ASAtene 54. 1976, 37 Nr. 1 Abb. 1. S. 163 A. 24.

[13] Kontis, ASAtene 27–29. 1949–51. 348 Abb. 2.

[14] KopenhagenNC. Cat. Nr. 13. EA 3765. BergerBA. 99 Abb. 120. HillerJG. 51; 54; 132. P. M. Fraser, Rhodian Funerary Monuments (1977) 9 Abb. 16b. NeumannPGW. 14 Taf. 8c.

[15] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 330–90. G. Jacopi, ClRh VI–VII 280–7 Abb. 1–14. K. F. Kinch, Vroulia (1914) 14–7 Taf. 13–4. Lindos I 401–59 Nr. 1584–1859 Taf. 65–79. E. Gjerstad, The Swedish Cyprus Expedition IV 2 (1948) 327–32; 367. G. Schmidt, Samos VII (1968) 116. Kokkorou-Alewras, AKGP I 82 Taf. 31. S. 414 A. 4.

[16] Beziehungen zu Ägypten: Herod. II 182. Weihungen von Statuen durch Amasis in Lindos: Lindos II 173 C 36–55. Frg. v. ägypt. Basaltme. mit griech. Weihinschr.: Inv. 14341. ClRh VI/VII 286 Nr. 1 Abb. 11. Trolle, ActaArch 49. 1978, 146 Abb. 7.

[17] Louvre Cat. Br. Nr. 2570. Riccioni, RIA N.S. 9. 1960, 176 Abb. 66. MEGI Nr. 102 m. Abb. Rolley, RLouvre 30, 1981, 323–6 Abb. 1–5. SchmidtGK 60 Taf. 3. Vgl. A. 5.

[18] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 139; 222; 1811. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 49a Taf. 7,2. Curtius, JdI 43. 1928, 286 Abb. 7–9. Greifenhagen, AA 1935, 492. Kyrieleis, AM 92, 1977, 84; 88 Taf. 39. Lindos I Nr. 679; 681.

[19] Istanbul Cat. TC. Nr. 1–654; 1623–7. – LondonBrM. Cat. TC. Nr. 1–126; 1601–50. – Louvre. Cat. TC. I Nr. B 195–225. – Lindos I Nr. 1860–2268. ClRh VI/VII 287–302 Abb. 15–36. MüllerFrPl. 65. KnoblauchStud. 131–63. Stoop, BABesch 42, 1967, 72 Abb. 1–3. RichterKo. Nr. 158–60.

[20] Louvre AM 104. E. Pottier, Vases Ant. du Louvre I (1897) 17 A 396 (1). Studniczka: Antike Plastik (Festschr. W. Amelung 1928) 252 Abb. 7–8. Zancani Montuoro, AttiMGrecia N.S. 3. 1960, 69–77 Taf. 17b. RichterKo. Nr. 13.

[21] Paestum: S. 434 A. 219. Kroton: S. 431 A. 188. Lokroi Epizephyrioi: S. 429 A. 160.

[22] Feytmans, BCH 74, 1950, 135–80 Taf. 20–9. J. Schäfer, Studien zu den griech. Reliefpithoi des 8.–6. Jh. v. Chr. (1957) 45–66. L. H. Anderson, Relief Pithoi from the Archaic Period of Greek Art (Diss. 1975 ersch. 1979) XLII–LIII; 29–40.

[23] Ch. Blinkenberg, L'Image d'Athana Lindia (DanskSelkskMedd I 2, 1917). Lindos I 12–5. F. Willemsen, Frühe griech. Kultbilder (Diss. 1939) 37. RomanoEGCI. 213–20. JungTSG. 49–52.

[24] D. G. Hogarth, Excav. at Ephesos (1908) 178–85 Taf. 30–1. Lindos I Nr. 684–5; 1582–3. – Louvre MND 2066. Mollard-Besques, Rev. des Arts 6, 1956, 252 Abb. 5–6. Barnett, JHS 68, 1948, 4; 14. B. Freyer-Schauenburg, Elfenbeine aus dem samischen Heraion

eine einheitliche Serie von getriebenen Schmuckreliefs aus früharchaischer Zeit dokumentiert, auf denen Kentauren, Sphingen und die Potnia Theron dargestellt sind.[25]

Der Marmorfries eines Grabpfeilerbaus des späten 6. Jh. aus Kos zeigt eine drastische Gelageszene.[26] Auf einer Kline liegen eng umschlungen eine nackte Hetäre und ein Mann, der die Kithara hält. Auf dem Boden ist ein trunkener Zecher ausgestreckt, dem ein Dienerknabe mit vorgebeugtem Oberkörper hilfreich zur Seite steht. Ein am linken Bildrand stehender Jüngling im langen Himation bläst die Auloi. Der koische Meister hat die Teilnehmer des Symposions in dem engen Bildraum übersichtlich hintereinander gestaffelt. Ganz souverän sind die komplizierten, raumgreifenden Bewegungen der nackten, gekonnt durchmodellierten Körper der ins Dreiviertelprofil gedrehten Hetäre und des frontal liegenden Zechers erfaßt, deren Arme und Beine in kühnen perspektivischen Verkürzungen in den Reliefgrund einzudringen scheinen. Im bewußten Gegensatz zu den liegenden Symposiasten stellt der Bildhauer den Dienerknaben und den vorn stehenden Flötenspieler im Profil dar, betont die vordere Reliefebene zudem durch den in breiter Bahn von den vorgestreckten Armen herabfallenden Mantel, dessen Säume scharfgratige Zickzackfalten bilden. Etwas jünger ist das Grabrelief eines Knaben, der einen Hahn in der rechten Hand hält.[27] Der rundliche Körper ist weich modelliert, das Gesicht ist füllig, die Augen sind schmal geschlitzt. Auf Kos sind zudem eine Bronzesphinx[28] und einige Terrakotten[29] gefunden.

Auf der pfeilerförmigen Grabstele des späten 6. Jh. aus Syme ist in der Predellazone ein Eber, im Hauptbild der Verstorbene als Manteljüngling dargestellt, der sich auf einen Speer stützt.[30] Die untersetzte Jünglingsgestalt breitet sich in brettartig flachem Relief vor dem Bildgrund aus, das ganz von den Umrißlinien bestimmt wird. Die Binnenzeichnung beschränkt sich auf die Abgrenzung des Arms gegen die schematisch angelegten Steilfalten des Mantels. Sehr schlecht erhalten ist ein Frauenkopf.[31]

B. Carter, Greek Ivory-Carving in the Orientalizing and Archaic Periods (Diss. 1985) 213–6.

[25] Rhodos. Boston. Louvre. – LondonBrM. Cat. Jewellery Nr. 1103–1211. – BerlinCh. 8943–6. A. Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall I (1970) 28 Taf. 9–10. ClRh VI/VII 214 Nr. 3 Abb. 256–7. G. Becatti, Oreficerie Antiche (1955) Nr. 190–9 Taf. 32–4. R. Laffineur, L'Orfèvrerie Rhodienne Orientalisante (1978). (Greifenhagen, Gnomon 53, 1981, 87). Laffineur: Études sur l'Orfèvrerie Ant. (Aurifex 1, 1980) 13–29 Abb. 1–10. DierichsBG. 215–26. F. Muthmann, Der Granatapfel (1982) 35–8 Abb. 23–4. MEGI 147–53 Abb. 84–96. MüllerLuM. 259 Nr. 197.

[26] Inv. 29. Laurenzi, ClRh IX (1938) 73–80 Abb. [illegible] OG. Nr. 7. HillerJG. 43; 55; 141. J. Boardman, E. la Rocca, Eros in Griechenland (1976) 83. DentzerMBC. 602 R 293 Abb. 545.

[27] Inv. 30. Morricone, BdA 44. 1959. 1–5 m. Abb. BergerBA. 120 Abb. 140. HillerJG. 158 O 12. Pfuhl-MöbiusOG. Nr. 26. MEGI Nr. 151 m. Abb. Woysch-MéautisRA. 120 Nr. 211 Taf. 30.

[28] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 227.

[29] Istanbul. Cat. TC. Nr. 1035–1712. Himmelmann, AKGP I 15 Abb. 1.

[30] Istanbul Cat. Nr. 14. KiB 212,6. Joubin, BCH 18, 1894, 221–5 Taf. 8. BergerBA. 59 Abb. 58. Pfuhl-MöbiusOG. Nr. 8. ÖzganUAPJ. 86; 91–4. HölscherBAT. 61. Woysch-MéautisRA. 133 Nr. 360 Taf. 60.

[31] Rhodos Konstantinopoulos, Delt 25, 1970

Ein kolossaler Kouroskopf aus Kalymnos ist samischer Import.[32] Von einem Marmorperirrhanterion stammt ein fragmentierter Frauenkopf mit einem Kalathos.[33]

Die Knidier errichteten zwischen 550–540 in Delphi ein Schatzhaus aus parischem Marmor,[34] bei dem wahrscheinlich erstmals an die Stelle der Säulen zwischen den Anten zwei sich im Gegensinn entsprechende Karyatiden traten (Taf. 29,1).[35] Die schlanken Koren stehen in Schrittstellung und setzen alternierend das linke oder rechte Bein vor. Sie sind mit einem Schrägmantel und einem dünnen, gegürteten Chiton bekleidet, der von der gesenkten Hand eng um die sich in voller Rundung abzeichnenden Beine gezogen wird und an der Seite in einem brettartigen Steilfaltenbündel herabfällt. Die gratig vortretenden, durch Ritzung unterteilten Ziehfalten laufen strahlenförmig in der zugreifenden Hand zusammen. Der symmetrisch geschnittene, beide Schultern und Brüste bedeckende Schrägmantel reicht in zwei langen Zipfeln bis zu den Hüften herab. Die schweren, rhythmisch abgetreppten Steilfalten schichten sich in doppelten Lagen übereinander. Die Karyatiden des Knidier-Schatzhauses sind in dem schlanken Wuchs, der gleichmäßigen Schrittstellung, den vertikalen Mantelfalten und den strahlenförmigen Ziehfalten des Chiton von den neuen Schrägmantelkoren der parischen Bildhauer (Taf. 10,5) abhängig, die ihrerseits das Motiv der Stützfiguren bei dem nur wenig jüngeren Siphnier-Schatzhaus aufgegriffen haben (S. 173 Taf. 10,6). Die lokal dorische Stilkomponente der knidischen Karyatiden zeigt sich unverkennbar in der metallischen Präzision der klar geschiedenen Mantelfalten und der scharfgratigen Ziehfalten des Chiton, die an Bronzearbeiten erinnern. Mit dem Knidier-Schatzhaus sind versuchsweise Giebelfiguren verbunden worden.[36]

Ein Marmorlöwe des späten 6. Jh. aus Knidos setzt sich durch die aufgerichtete Sprunghaltung und in der eigentümlich spröden Formsprache des hageren, hundeartigen Körpers mit den angespannten Muskeln und den scharf vortretenden Rippen deutlich von den massigen, ruhig lagernden Löwen im jonischen Osten ab.[37] Unvollendet ist eine Kore.[38] Kleinformatige Kalksteinkouroi sind aus Kypros importiert.[39] Früh ist die Bronzestatuette einer nackten Frau.[40] Mit den Karyatiden des

[32] S. 353 A. 37.

[33] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 324.

[34] Paus. X 11,5. CRAI 1958, 245. Zur Weihinschrift: Salviat, BCH Suppl. 4, 1977, 23–36.

[35] Inv. 1526–1526bis u. a. Th. Homolle, FdD IV 1 (1909) 63 Abb. 33–4. Ch. Picard, P. de la Coste-Messelière, FdD IV 2 (1928) 6–18 Abb. 5–7. Dies., FdD IV 3 (1931) 53 Nr. 13. la Coste, Delphes (1957) Taf. 55. la Coste, Marcadé, BCH 77, 1953, 346–53 Abb. 1–2 Taf. 41–2. RichterKo. Nr. 87–7. Cahn 112–6 Abb. 14. LanglotzNK. 59; 70 Taf. 16,2–3, 5–6. Gruben, MüJb 3. Ser. 23, 1972, 20 A. 46. A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren (Diss. 1977) 216 W 1. HerdejürgenUTGT. 44. SchmidtGK. 72; 77. – Der früher zugerechnete Kopf („Ex-Knidos")

[36] Inv. 327 (Tierkampf). FdD IV 2, 180 Nr. 1 Abb. 66. BookidisASAP. 59 P 16. HölscherBAT. 74. LanglotzNK. 61. MüllerLuM. 263 Nr. 215.

[37] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 32. GabelmannLöwenb. 119 Nr. 104. Cahn 108–12 Nr. 21 Abb. 10–3. TucheltASD. 129 L 120.

[38] Love, TürkAD 21, 1974 (2) 92 Abb. 123–4.

[39] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 320–1 (m. Weihinschr. des Euarchos). Ch. Blinkenberg, Knidia (1933) 204 Abb. 83. RichterK. Nr. 56–7. TucheltASD. 124 L 33. GuarducciEG. I 168 Nr. 1. – Inv. 8–9. Cook, BSA 47, 1952, 175 Taf. 40e. Cahn 107.

Knidier-Schatzhauses (Taf. 29,1) ist eine im Körperbau und in der scharfgratigen Faltenbildung der Gewänder übereinstimmende Spiegelstütze mit rundem Gesicht und vollen, prallen Wangen zu verbinden.[41] Der lebensgroße Tonkopf einer Frau mit fülligen Gesichtszügen und schmalen, linsenförmigen Augen stellt wohl Demeter dar.[42]

Ein schlanker, liegender Löwe aus Halikarnass ist mit dem aus Knidos eng verwandt.[43] Im Körperbau übereinstimmend ist der auf dem Kapitell einer jonischen Säule ruhende Löwe vom Grab des Mikos.[44] Zwei liegende Löwen sind dagegen schwer und massig gebaut.[45] Ein Mantelkouros ist eine lokale Umsetzung milesischer Prototypen (Taf. 32,2) aus der Zeit um 520.[46] Der Bildhauer hat die milesische Manteltracht unverständig verändert. Der dünne Mantelstoff gleitet spannungslos am Körper herab, die diagonalen Ziehfalten hängen bogenförmig nach unten durch, das von der linken Schulter herabfallende Steilfaltenbündel tritt nicht mehr prägnant vor. Unangenehm berührt der Gegensatz zwischen dem amorphen Körper und den scharfgratig vortretenden Gewandfalten. Ziemlich summarisch gearbeitet sind die in der Oberfläche verriebenen Köpfe einer Sphinx (?)[47] und eines Kouros[48] mit vollen, runden Gesichtern und tief ausladenden Schädeln. Unter den Tonfiguren aus Halikarnass überwiegen die Frauen.[49]

Eine Vogelträgerin aus Theangela[50] östlich von Halikarnass ist eine provinzielle Nachbildung milesischer Vorbilder (Taf. 32,5). Ein Bothros war mit lokalen Terrakotten ostgriechischer Prägung gefüllt.[51]

Von einer Grabfassade in Physkos (Marmaris) stammt die früheste ostgriechische Hundestele aus der Zeit um 500 (Taf. 29,2).[52] Der Bildhauer hat die Darstellung des stehenden, auf einen Stock gestützten Mannes, an dem sein Hund hochspringt, aus der attischen Sepulkralkunst übernommen, aber in eine charakteristisch lokale Formsprache übersetzt und damit den Prototyp für diese in der Folgezeit im griechischen Osten beliebte Grabreliefgattung geschaffen. Im Unterschied zu den nackten

[41] Warschau 198308. CongdonCMAG. Nr. 12 Taf. 8. Zdrojewska, RoczMuzWarsz 9, 1965, 61–7 Abb. 4a–b. Stoop, BABesch 59, 1984, 121–4 Abb. 1–3.

[42] New York Slg. Schimmel. Cat. Nr. 44.

[43] Vor Kastell. Strocka, AA 1977, 500–4 Abb. 27–9.

[44] Ankara 3044. AkurgalKA. 279 Abb. 249. GabelmannLöwenb. 119 Nr. 105. Alzinger, ÖJH 50, 1972/73, 180 Abb. 11. Ders.: The Proceedings of the 10th Internat. Congress of Class. Arch., Izmir-Ankara 1973 (1978) 509 Taf. 150. AnatCiv II 50 B 125 m. Abb. Später nach Anatolien verschleppt.

[45] Inv. 4441 u. am engl. Turm. Strocka a. O. 504–7 Abb. 30–3.

[46] Inv. 6771. Gürman, AntK 19, 1976, 82 Nr. 2 Taf. 17,6; 18 ...

[47] LondonBrM. Ashmole: Festschr. A. Rumpf (1950) 5–9 Taf. 1–2. TucheltASD. 125 L 65.

[48] Bodrum (ehem.). Eckstein, AntPl. I (1962) 55 Abb. 17–9.

[49] LondonBrM. Cat. TC. Nr. 301–44.

[50] LondonBrM. Pryce, Cat. B 319. RichterKo. Nr. 167. TucheltASD. 127 L 84. B. Freyer-Schauenburg, Samos XI (1974) 44; 47; 50; 53. – Plinthe mit Korenfüßen (verschollen). TucheltASD. 127 L 85.

[51] Bodrum. F. Işik, Die Koroplastik von Theangela in Karien (1980) bes. 25–76; 201–13 Taf. 1–7.

[52] Bodrum 6004. Gürman a. O. 81 Nr. 1 Taf. 17. Hiller, AA 1976, 212–7 Abb. 2–3; 5; 7. ÖzganUAPJ. 79–97 Abb. 43. Zum Typus: S. 287 A. 42.

attischen Männern ist der Verstorbene nach ostgriechischer Sitte mit einem diagonal um den Körper geschlungenen Mantel bekleidet. In dem flachen Relief wird die Figur des Verstorbenen mit der mächtigen Brust und dem stark vortretenden Gesäß durch die klaren Konturlinien zeichnerisch umrissen, die Steilfalten der herabhängenden Mantelzipfel sind durch tiefe Ritzungen geschieden. Wie bei dem Mantelkouros aus Halikarnass bleibt dagegen die Binnenmodellierung des Körpers unter dem dünnen Mantelstoff mit den scharfgratigen Ziehfalten verschwommen. In einem Heiligtum bei Marmaris sind Bronzeschildzeichen mit Tieren und Kampfszenen gefunden.[53]

Der Marmorkopf eines lebensgroßen Kouros der Zeit um 540 aus Keramos ist von samischen Jünglingen (Taf. 31,3) beeinflußt.[54] Im Gegensatz zu den Vorbildern bevorzugt der lokale Bildhauer in der Modellierung des fülligen Gesichtes scharfe Kontraste. Die Nasen-Lippen-Furchen und der geschwungene Mund senken sich tief in das weiche Integument ein. Die fein geschlängelten Wellen des hochgekämmten Stirnhaares erinnern in der präzisen Linienführung an die ziselierten Frisuren von Bronzeköpfen. Im deutlichen Gegensatz dazu steht der verschwimmende Blick der schmalen, mandelförmigen Augen mit den lang ausgezogenen Tränenkarunkeln. Von ostjonischen Prototypen (Taf. 30,6; 32,3) abhängig sind auch die Torsen von Kouroi, deren fleischiges, dreiecksförmiges Becken über die Profillinie vorragt.[55] Ganz ähnlich sind die fragmentierten Kouroi aus Myndos,[56] Iasos[57] und Mylasa.[58] In diesen Kreis gehören wohl auch zwei schlecht erhaltene Jünglingsköpfe.[59] Eine Friesplatte mit einer Rennfahrerszene aus Iasos ist eine im Bildtypus getreue Wiederholung des Wagenrennenfrieses aus Myus, deren spätere Entstehungszeit sich aus der differenzierteren Gestaltung der Pferde mit den gestreckten Körpern, den zierlichen Köpfen und dem reichen Schmuck des Geschirrs ergibt.[60] Auf einem aedikulaförmigen Grabrelief sitzt auf einem von Löwenfüßen getragenen Diphros ein bärtiger, mit Chiton und Mantel bekleideter Mann, der nachdenklich das Kinn auf die linke Hand stützt und einen Stock im rechten Arm hält

[53] Karlsruhe 79/445–447; 80/9. JbKuSammlBadWürt 17, 1980, 240–2 Abb. 4–5. JbKuSammlBadWürt 19, 1982, 136 Abb. 8.

[54] Izmir 1022. Robert, Devambez, AJA 39, 1935, 341–51 Abb. 7–8 Taf. 41. Brommer, AA 1952, 55–9 Abb. 7–8. RichterK. Nr. 130. AkurgalKA. 266 Abb. 229–32. TucheltASD. 125 L 53. Bayburtluoğlu, Belleten 31, 1967, 333 Abb. 6–7. LanglotzNK. 116 Taf. 33,1–3.

[55] Bodrum 6518; 6520; 6528; 6533. Gürman a. O. 85 Nr. 6–7 Taf. 20,1–2; 21,1; 21,3–5. Dies., TürkAD 21, 1974 (2) 49 Abb. 1–3. Dies., TürkAD 24, 1977 (1) 111 Abb. 1–3. Schefold 116 Taf. 20,1–2; 21,1. TucheltASD. 126 L 68.

[56] Bodrum 816. Gürman, TürkAD 21, 1974 (2) 53 Abb. 1–3 …

[57] Izmir. Laviosa: The Proceedings of the 10th Internat. Congress of Class. Arch. 1097 Taf. 349,10–1. – TK.: Levi, ASAtene 45/46, 1967/68, 573–6 Abb. 41–5.

[58] Bodrum 3148 (K.); 4540 (T). Laubscher, IstMitt 13/14, 1963/64, 84–7 Taf. 40–1. TucheltASD. 126 L 69. Gürman, AntK 19, 1976, 84; 87 Nr. 4; 8 Taf. 19,1–3; 21,2; 22,1–2. Schefold 116.

[59] Genf Slg. Ortiz. J. Dörig, Art Antique – Coll. Privées de Suisse Romande (1975) Nr. 196. – Malibu 82.AA.142. True, GettyMusJ 11, 1983, 95–8 Abb. 1–5.

[60] Izmir, Laviosa a. O. 1096 Taf. 348. Dies., …

(Taf. 29,3).[61] Der bärtige Mann ist durch zwei am Reliefgrund angebrachte Schröpfköpfe als Arzt gekennzeichnet. Ihm gegenüber steht ein nackter Dienerknabe, der einen Schröpfkopf in der gesenkten linken Hand trägt und seinem Herrn aus einem Diptychon in der erhobenen rechten Hand vorliest. Das Basler Arztrelief zeigt den Stil der Hundestele von Physkos auf einer späteren Stufe und ist demnach auf der Halbinsel von Knidos gearbeitet. Die massige Gestalt des Arztes breitet sich flächig vor dem Reliefgrund aus. Die scharfgratigen Falten des Mantels sind minutiös gezeichnet, der von der Schulter herabhängende Mantelzipfel und der zwischen den Beinen hochgezogene Saum sind zierlich abgetreppt. Die kalligraphische Gewandbehandlung und die gespreizten Finger der gesenkten rechten Hand sind typisch für die manierierte Formsprache der ausgehenden archaischen Epoche in der Zeit um 490.

In dem von Dorern besiedelten Aspendos an der Südküste Kleinasiens ist ein liegender Löwe mit gedrungenem Körper gefunden.[62]

Chios

BrunnGrK. I 38–41. SQ 314–9. Pfuhl, AM 48, 1923, 161–5. LanglotzBSch. 137. LanglotzNK. 168. DeonnaDéd. II 53–60. Rumpf, AA 1936, 52–64. RaubitschekDed. 484–7. Darsow, MdI 3, 1950, 119–34 Taf. 2–6. J. Boardman, Excavations in Chios 1952–1955, Greek Emporio (1967). Walter-Karydi, AntK Beih. 7, 1970, 11. KontoleonAGP. 66. Pedley, AJA 86, 1982, 183–91. CroissantPFA. 69–93; 325–32. Schefold: Lebendige Altertumswiss. (Festgabe H. Vetters 1985) 56–61. Boschung, AntK 28, 1985, 150–5. Sheedy, AJA 89, 1985, 619–26. Kyrieleis, Amandry, Ridgway, Fuchs, in: J. Boardman, C. E. Vaphopoulou-Richardson (Hrsg.), Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984 (1986) 187–204; 225–32; 259–74; 275–93.

Die Bildhauerschule von Chios hat die antike Forschung besonders interessiert, weil Hipponax mehrere ihrer Meister erwähnt hat, deren Signaturen sich zudem in Inschriften erhalten haben.[1]

Außer Bion[2] gehören alle Künstler einer Familie an.[3] Ihr angeblicher Ahn Melas, der Ktistes von Chios, ist nur aus Mißverständnis zum Vater des Mikkiades[4] gemacht worden, der als Künstler nicht gesichert ist. Sein Sohn Archermos[5] und dessen Söhne Boupalos[6] und Athenis[7] waren Bildhauer. Letztere haben in Klazomenai

[61] BaselAM. BS 236. BergerBA. passim Abb. 1–21. (Hornbostel, GGA 226, 1974, 49–95). Neumann, AA 1971, 183–8 Abb. 1. HillerJG. 159 O 14 Taf. 9. Dies., AA 1976, 230–7 Abb. 1. Schefold 115. Pfuhl-MöbiusOG. Nr. 21. NeumannPGW. 31 Taf. 17a.

[62] Belkis. Strocka a. O. 498 Nr. 8 Abb. 21–3.

[1] RE X 2255. Gallavotti: Lirica Greca da Archiloco …

[2] RE III 487 (14). ALBildK IV 44 (1). EAA II 104 (1). Diog. Laert. IV 58. SQ 362: „Klazomenai oder Chios". Zu scheiden von Bion v. Milet. Vgl. RaubitschekDed. 487.

[3] Plin. 36, 11–3. Vgl. A. 10.

[4] RE XV 1556. ALBildK XXIII 551. EAA IV 1124. MarcadéRSSG. II 66; 73.

[5] RE II 457. ALBildK II 68. EAA I 568. RaubitschekDed. 484–7.

[6] RE III 1054. ALBildK V 237. EAA II 156 …

angeblich Hipponax durch Karikaturen gereizt, was der Dichter in beißenden Versen heimzahlte.[8]

Von Archermos kannte man Werke auf Lesbos und Delos.[9] Zu einem von diesen gehört das delische Epigramm,[10] das Mikkiades als Stifter, Archermos als Bildhauer aufführt. Archermos hat als erster eine geflügelte Nike geschaffen.[11] Eine Weihung des Mikkiades auf Paros wird ebenfalls ein Werk des Archermos gewesen sein.[12] Er[13] und seine Söhne Boupalos und Athenis[14] haben auf der Akropolis in Athen gearbeitet.

Von Boupalos und Athenis zeigte man in ihrer Heimat eine hoch im Tempel angebrachte Maske der Artemis, die den Eintretenden traurig, den Fortgehenden heiter anzublicken schien.[15] Eine Artemis der beiden war auch in Iasos.[16] Von Boupalos, der auch Architekt war, allein[17] werden genannt: in Smyrna Tyche mit „Füllhorn"[18] und Chariten,[19] solche auch in Pergamon.[20] Eine späte, verderbte Nachricht schreibt ihm die samische Hera zu.[21]

Die chiotischen Bildhauer haben den parischen Marmor als Arbeitsmaterial bevorzugt,[22] es ist aber auch lokaler Marmor verarbeitet worden.

Auch in der Metallarbeit hat Chios einen Meister gehabt. Glaukos[23] fertigte um 580 für Alyattes einen silbernen Krater auf einem reich mit Figuren verzierten Untersatz von Eisen, dessen Schweißung er erfunden hatte.

In späterer Zeit haben Attalos und Augustus ihre Bauten mit Werken der chiotischen Bildhauer geschmückt.[24]

Auf Delos ist eine unterlebensgroße, fliegende Nike der Zeit um 560 aus parischem Marmor mit der Inschriftenbasis des Archermos zu verbinden, der in einer kühnen Erstlingstat aus den überlieferten Typen der beiden dämonischen Flügelwesen Artemis als Potnia Theron und der furchtbaren Gorgo-Medusa das neue Bild der glückbringenden Siegesgöttin geschaffen hat (Taf. 29,4).[25] Getragen von großen Flügeln

im Rücken und kleineren an den Füßen schwebt die Göttin mit weitem Schritt im Knielaufschema durch die Lüfte. Der Unterkörper ist im Profil, der Oberkörper frontal wiedergegeben, der Kopf ganz leicht nach rechts gedreht. Der glatt am Körper anliegende, schwere Ärmelchiton staut sich nur zwischen den Beinen in flach geschichtete Falten, die vorn durch Ritzung geschieden sind, hinten gratige Bögen bilden. In dem runden, fülligen Gesicht der Nike sind die Wangen über dem Jochbein prall gewölbt. Das Lächeln ist stark betont, durch die hochgezogenen Mundwinkel spannt sich die Haut in vertikale Falten. Die leicht schräg gestellten Augen liegen in flachen Höhlen. Das Stirnhaar ist unter dem Diadem in fein gestrählte Wellen gelegt, am Scheitel in Voluten aufgerollt, das Nackenhaar und die Strähnen auf der Brust sind in Perllocken gegliedert. Ohrgehänge, Halskette und Rosettenscheiben vor den Schultern unterstreichen den feierlichen Auftritt der Göttin. Archermos hat die Nike auf der Marmorinsel Paros gearbeitet, wie Material, Alphabet der Inschrift und ganz besonders eine nur wenig kleinere Terrakottakopie aus dem Delion[26] beweisen. Der Aufenthalt des Archermos und seiner Schüler auf Paros läßt auf enge Kontakte mit den parischen Bildhauern schließen. Tatsächlich ist die Archermos-Nike in dem schlanken Wuchs und der schweren Tracht des sparsam gefältelten Ärmelchiton mit den parischen Koren des Aristion (Taf. 10,4) und seiner Werkstatt eng verwandt. Dagegen zeigt sich in der prononcierten Gestaltung der frischen, fast kecken Gesichtszüge und in der dekorativen Linienführung der Gewandfalten bei der Nike und den ihr nachfolgenden Frauen die besondere Eigenart der chiotischen Schule.

Das Fragment einer lebensgroßen Nike auf Delos ist wohl auch mit Archermos zu verbinden.[27] Ein der delischen Nike nächstverwandter Sphinxkopf angeblich von Phaleron[28] kann mit der Tätigkeit des Archermos in Athen in Zusammenhang gebracht werden. Eine unterlebensgroße Nike von der Akropolis[29] im Knielaufschema ist nach dem Vorbild parischer Koren (Taf. 10,5–6) mit Chiton und Schrägmantel bekleidet. In dem üppigen Gesicht setzen sich die prallen Wangen scharf gegen das Untergesicht ab, der Mund ist stark verzogen, die kugeligen Augen sind leicht schräg gestellt. Der Kopf zeigt die charakteristischen Merkmale der Archermos-Nike in einer jüngeren, die Fülle des Integuments betonenden Prägung der Zeit um 530; die Nike ist demnach ein Werk der Archermos-Söhne Boupalos und Athenis. Anzuschließen sind zwei Niketorsen in Athen[30] und Delphi,[31] ein Nikekopf mit zurückwehendem Haar[32] und eine eilende Frau ohne Flügel in Athen.[33]

[8] Suidas s. v. Ἱππῶναξ. Hor. Epod. VI 13 u. Acron Schol. RE VIII 1890; 1902.

[9] Plin. 36,13.

[10] AthenNM. 21a. IGB Nr. 1. IG XII 5 zu 147. Rubensohn, MdI 1, 1948, 38–43. JefferyLS. 173 A. 1; 294 Nr. 30. MarcadéRSSG. II 21 Taf. 29,1. Siebert, Ktema 3, 1978, 115. Scheibler, MüJb 3. Ser. 30, 1979, 14: 19. Scherrer, ÖJh 54, 1983, 19–25. Dieses Epigramm, in dem wohl Boupalos und Athenis erwähnt waren, liegt wahrscheinlich der Genealogie bei Plinius zu Grunde. Nike: A. 25.

[11] Schol. Aristoph. Av. 574. Radet, CRAI 1908, 221.

[12] IG XII 5, 147. Rubensohn, AM 27, 1902, 195 Abb. 3. Ders., MdI 1, 1948, 38–43.

[13] IG² I 487. RaubitschekDed. Nr. 3. MarcadéRSSG. II 21 (Rücks.). GuarducciEG. I 451 Abb. 233. Deyhle, AM 84, 1969, 61.

[14] RaubitschekDed. 486 Nr. 9. MarcadéRSSG. II 22.

[15] Plin. 36,13. Deonna, REG 40, 1927, 224–33.

[16] Plin. 36,12. Beazley, JHS 59, 1939, ...

[18] Paus. IV 30,6. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Der Glaube der Hellenen II (1932) 302 A. 1.

[19] Paus. IX 35,6.

[20] Paus. IX 35,6. Nach Studniczkas Vermutung Rest der (erneuerten) Sign.: AvP VIII 1 (1890) Nr. 46.

[21] Kedrenos 564 p. 613–4. Migne (PG 121). Frickenhaus, JdI 30, 1915, 127. Buschor, AM 55, 1930, 5. S. 357 A. 69.

[22] Plin. 36,14.

[23] RE VII 1421 (46). ALBildK XIV 245 (1). EAA III 955. SQ 263–72. Herod. I 25. Hegesandros b. Athen. V 210bc. Paus. X 16,1. Pernice, JdI 16, 1901, 64–8.

[24] Plin. 36,13.

[25] AthenNM. 21. BrBr 36. KiB 207,1–2. Homolle, BCH 3, 1879, 393–9 Taf. 6–7. Rubensohn, MdI 1, 1948, 21–43 Taf. 2; 5. Marcadé, BCH 74, 1950, 182 Taf. 31. Brommer, Gymnasium 59, 1952, 116. C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 143 Nr. 129 Taf. 13–4. FuchsSG 165 Abb. 164. MEGI Nr. 135 m. Abb. Scheibler ... Ridgway 259–74 Abb. 1–8. Fuchs 275. Sign. A. 10.

[26] Rubensohn a. O. 23–8 Taf. 3. Ders., Das Delion von Paros (1962) 166 Nr. 93 Taf. 32.

[27] Furtwängler, AZ 40, 1882, 325.

[28] Mariemont. Cat. 65 Nr. G 1 Taf. 19. RichterAGA. Nr. 18. Regnot, BCH 87, 1963, 398 Abb. 3–4.

[30] AthenAkrM. 691. BrouskariMACD. 85 Abb. 156. AMDA Nr. 69 Taf. 89. Isler-Kerényi a. O. 143 Nr. 131 Taf. 15. MEGI Nr. 137 m. Abb.

[31] Inv. 4865. Ch. Picard, P. de la Coste-Messelière, FdD IV 3 (1931) 58 Nr. 16 Abb. 18.

[32] New York Slg. Brummer (ehem.). Auktionskat. II Nr. 596 m. Abb.

Zwei kurz vor der Mitte des 6. Jh. in der Werkstatt des Archermos gearbeitete Korentorsen auf Chios tragen einen glatt anliegenden Ärmelchiton, der mit gravierten Wellenlinien geschmückt ist, die ein irrationales, ganz von dekorativen Gesichtspunkten bestimmtes Faltenmuster bilden.[34] Der überlebensgroße Karyatidenkopf „Ex-Knidos" mit ursprünglich eingelegten Augen von einem Schatzhaus in Delphi (Taf. 29,6),[35] dessen Kalathos mit einem Götteraufzug in Relief geschmückt ist, schließt im Typus an die Karyatide des Siphnier-Schatzhauses (Taf. 10,6) an, die Gestaltung des Gesichts steht in unmittelbarer Nachfolge der Nike der Archermos-Söhne. Die charakteristischen Züge chiotischer Köpfe, pralle, scharf nach unten begrenzte Wangen, kleiner hochgezogener Mund, schräg stehende Augen, sind hier besonders rein ausgeprägt. Ein stilistisch mit dem Karyatidenkopf übereinstimmender Fries mit Kampfszenen in Delphi gehört wohl zu demselben Schatzhaus.[36] Ein etwas älteres Werk des Meisters der Karyatide ist ein Korenkopf in Thasos.[37] Chiotisch sind auch zwei lebensgroße Karyatiden in Delphi.[38] Auf Chios sind unbedeutende Reste von spätarchaischen Koren erhalten.[39] Die Reihe der chiotischen Koren beschließt eine Statue von der Akropolis (Taf. 29,5).[40] Der Gesichtstypus stimmt im Aufbau und in der Technik der in Halbedelstein eingelegten Augen mit der „Ex-Knidos"-Karyatide überein. Bei der Akropoliskore ist aber das Zusammenspiel der Einzelzüge überpointiert, das Gesicht ist erstarrt, das Lächeln wirkt wie eingefroren. Das leblose Gesicht, die ornamentale Stilisierung der Haarfrisur, die linear verhärteten Falten der Kleidung und die unausgewogenen Proportionen erweisen die Kore als ein manieriertes Spätwerk der Zeit um 500. Eng verwandt ist ein Korenkopf von der Akropolis.[41] Das Monument der thronenden Göttermutter Kybele mit Löwenreliefs an den Seiten ist unmittelbar aus dem gewachsenen Fels herausgearbeitet worden.[42] Ostgriechisch geprägt sind die Naiskoi mit sitzender Kybele.[43]

[34] Inv. 225–226. KiB 200,1. RichterKo. Nr. 37–8. Boardman, AntPl I (1962) 43–5 Taf. 38–44. Pedley 184 Nr. 3–4 Taf. 25,5–8. Vgl. S. 165 A. 44.

[35] Inv. 1203. Ch. Picard, P. de la Coste Messelière, FdD IV 2 (1928) 1–6 Abb. 1–4 Texttaf. 1–2 Taf. 26. la Coste, Delphes (1957) Taf. 56–9. la Coste, Marcadé, BCH 77, 1953, 354–60. Darsow 119–34 Taf. 2,2; 4,2. Drerup, MdI 5, 1952, 27. RichterKo. Nr. 86. Dies., BCH 82, 1958, 92–106 Taf. 5–6. LanglotzNK. 61 Taf. 15,1–4. A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren (Diss. 1977) 216 W 2. MEGI Nr. 136 m. Abb. Mierzwinski, ArcheologiaWarszawa 31, 1980, 21 Abb. 2. SchmidtGK. 74 Taf. 11. CroissantPFA. 71 Taf. 17–8. LIMC II 277 Nr. 754 Taf. 248. Schefold 57. Boschung 150 Taf. 36,1–2. S. 332 A. 35.

[36] Inv. 1477 u. weitere. Picard, la Coste a. O. 173–9; 184–7 Abb. 61–5; 70–2. Darsow 133. LanglotzNK. 64–7 Taf. 14; 17. [illegible]

[37] S. 324 A. 9.

[38] Inv. 3164; 5845. Picard, la Coste, FdD IV 3, 78 Nr. 7–9 Abb. 21–2. la Coste, Marcadé, BCH 77, 1953, 364–8 Taf. 43. SchmidtGK. 75.

[39] Boardman (1967) 181 Nr. 5–7 Taf. 68–9.

[40] AthenAkrM. 682. BrouskariMACD. 71 Abb. 124. AMDA Nr. 41 Taf. 53–7. Darsow 119; 122 Taf. 2,1; 4,1. RichterKo. Nr. 116. Walter-Karydi 10 Taf. 10,2. S. Adams, The Technique of Greek Sculpture (1966) 86–9 Taf. 36–7.

[41] AthenAkrM. 660. BrouskariMACD. 88 Abb. 162–3. AMDA Nr. 87 Taf. 95. RichterKo. Nr. 114.

[42] Rubensohn, Watzinger, AM 53, 1928, 109–16 Beil. 31. Tsagarakis, Gymnasium 83, 1976, 324–33 Taf. 4. Kaletsch: Forsch. und Funde (Festschr. B. Neutsch 1980) 223–35 Taf. 44–7. RomanoEGCI. 344–9. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1981, 150–1; 309 Nr. 119.

Von den Kouroi auf Chios sind nur Fragmente erhalten.[44] Ein angeblich auf Chios gefundener, leicht überlebensgroßer Kouroskopf aus Marmor der Zeit von 530–520 hat langes Haar, das in gewellten Strähnen auf den Rücken fällt.[45] Das runde Gesicht ist füllig, die Wangen sind prall, die Augen leicht schräg gestellt. Die charakteristisch chiotischen Gestaltungsmerkmale sind nicht so deutlich ausgeprägt wie bei den Koren. Etwas jünger ist ein unterlebensgroßer Kouroskopf aus Bronze von der Insel Kythera mit Krobylosfrisur, dessen volle Wangen scharf gegen die Mundpartie abgegrenzt sind.[46] Ein Kouroskopf mit ursprünglich eingelegten Augen[47] stellt sich neben die späte Kore von der Akropolis. Ein Jünglingskopf in Delphi gehört nach dem fülligen Integument und den scharf gezogenen Lidern der mandelförmigen Augen ebenfalls in diesen Kreis.[48]

In spätarchaischer Zeit wurden die chiotischen Bildhauer mit der großartigen Skulpturenausstattung des Siphnier-Schatzhauses in Delphi beauftragt, die in enger Zusammenarbeit mit ihren Kollegen aus Paros den West- und Südfries geschaffen haben (S. 176). Ein Bauwerk auf Chios war mit einer Pegasosprotome geschmückt.[49] Ein Gorgoneion füllt den Eckzwickel im Ornament einer Wandbekrönung.[50] Ein quadratisches Relief mit einem Reiter auf einem schwer gebauten Pferd mit schmalem Kopf war an der Fassade eines chiotischen Grabbaus aus dem späten 6. Jh. angebracht.[51] Dieselbe chiotische Werkstatt hat auch vier nach Format und Stil ganz ähnliche Reliefs an einem attischen Grabbau geschaffen.[52] Eine weitere Arbeit der chiotischen Werkstatt in Athen ist eine kleine Reiterstatue auf der Burg, deren gedrungenes Pferd mit dem kurzen, massigen Hals und den wie verwaschen wirkenden Umrißformen des kleinen Kopfes sich als ebenso typisch für die Inselkunst erweist wie der ephebenhaft zarte Jüngling mit den prallen, scharf markierten Wangen und den verschwimmenden Augen.[53]

A. 148 Taf. 9b. Naumann a. O. 129; 301 Nr. 56–6a.

[44] Inv. 229. Kontoleon, Ephem 1939–41 Chron 26 Nr. 2 Abb. 4–5. Beinfrge.: Delt 17, 1961/62 Chron 267 Taf. 320c–d.

[45] BaselAM. Slg. Ludwig. True, GettyMusJ 11, 1983, 95–8. Schefold 56–61 Taf. 11,1–2.

[46] BerlinCh. Kat. Br. I Nr. 195. BrBr 222. H. Brunn, Kleine Schriften II (1905) 141–52 Abb. 8. A. Greifenhagen, Antike Kunstwerke (1960) 4 Taf. 10–1. U. Häfner, Das Kunstschaffen Lakoniens in arch. Zeit (Diss. 1965) 130. LanglotzNK. 141 Taf. 15,5.7. S. 222 A. 66.

[47] LondonBrM. Smith, Cat. Nr. 2728. Collignon, BCH 17, 1893, 294–301 Taf. 12–3. Dörig, AntK 12, 1969, 41–7 Taf. 25–6. LanglotzNK. 144 Taf. 51,7–9. (Modern überarbeitet).

[49] Inv. 250. Kontoleon a. O. 24 Nr. 1 Abb. 1–3. Boardman a. O. 185 Nr. 44; 196 Taf. 27e.

[50] Inv. 287. Kourouniotis, Delt 1, 1915, 86 Abb. 27–8. AA 1915, 201. I. Kleemann, Der Satrapensarkophag aus Sidon (1958) 166–71 Taf. 23c. Boardman a. O. 178 Nr. 17; 189 Group II C Taf. 29c. FloренGorg. 100–4 (b). BelsonGGA. I 81. II 69 Nr. 2.

[51] Kourouniotis, Delt 2, 1916, 212 Taf. 5,37. Willemsen, AM 85, 1970, 33 Taf. 13,2. Hiller-JG. 166 Kat. O 22 Taf. 12,3.

[52] AthenNM. 89; 2823; 2826. AthenKerM. P 798. Karusu, AM 76, 1961, 105 Beil. 70–1. Willemsen a. O. 30–4 Taf. 12–3,1. Strocka, JdI 94, 1979, 165. S. 289 A. 54.

[53] AthenAkrM. 623; 4119. BrouskariMACD. 104 Abb. 187. AMDA Nr. 317 Taf. 143–4. LanglotzNK. 146 Taf. 45,4–5. S. 280 A. 23.

Einige dürftige Kalksteinfiguren auf Chios sind Import aus Kypros.[54]

Die Kleinplastik auf Chios ist durch Einzelobjekte aus verschiedenen Materialien vertreten. Eine Serie von Bleiprotomen aus der Cella des Athena-Tempels war am Bronzehelm des hölzernen Kultbildes angestiftet.[55] Aus Silber ist ein Krieger,[56] aus Bronze eine Pferdeprotome,[57] aus Elfenbein ein vorzüglicher Reiter.[58] Unter den wenig prägnanten Tonfiguren von Chios[59] ragt ein Reliefpithos mit tanzenden Frauen in geritzten Gewändern und mit dem ungewöhnlichen Motiv eines Schwimmers, der einen Tintenfisch fängt, heraus.[60]

Samos

LangiotzBSch. 118–25. E. Buschor, Altsamische Standbilder I–V (1934–61). (Heidenreich, Antike 14, 1938, 347–53. Picard, RA 1964 (2) 84). Himmelmann-Wildschütz, IstMitt 15, 1965, 24–42. Schmidt, AM 86, 1971, 31–41 Taf. 11–28. B. Freyer-Schauenburg, Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils (Samos XI, 1974). (Canciani, ArchCl 27, 1975, 432–8. Niemeyer, BJb 176, 1976, 461–4. Boardman, Gnomon 48, 1976, 822. Brommer, Gymnasium 83, 1976, 70. Ridgway, AJA 80, 1976, 207). BrookesCDDS. passim. H. Walter, Das Heraion von Samos (1976). H. Kyrieleis, Führer durch das Heraion von Samos (1981). Ders., in: J. Boardman (Hrsg.), Chios, A Conference at the Homereion 1984 (1986) 187–204. PedleyIW. 46–57. MEGI 163–82. SteubenKK 19–25. Davis, JEA 67, 1981, 69–81. CroissantPFA. 33–48. RolleyGB. 114. KarakatsanisSAK 76–90; 180–95. Inschriften: Dunst, AM 87, 1972, 99–163 Taf. 45–61.

Samos ist in archaischer Zeit das überragende Zentrum der Bildhauerei im gesamten griechischen Osten, das sich gleichermaßen durch seine hervorragenden Arbeiten in Marmor, Bronze, Ton, Holz und Elfenbein auszeichnet. Künstlerischer Mittelpunkt der Insel ist das berühmte Hera-Heiligtum. Als größte Leistung der samischen Erzgießer wird in der antiken Literatur zu Recht die Erfindung des Hohlgußverfahrens für die Herstellung monumentaler Bronzeskulpturen gefeiert (S. 358). Von den Marmorbildhauern sind nur Geneleos als Meister des großen Anathems im Heraion (Taf. 30,3; 31,2) und Ortios[1] aus der Künstlersignatur einer Basis bekannt. Die samische Plastik tritt schon in der dädalischen Epoche hervor und erreicht in der hocharchaischen Zeit ihre volle künstlerische Blüte, während sich in der zweiten Hälfte des 6. Jh. ein allmähliches Nachlassen der schöpferischen Kräfte abzeichnet. Das Kunstschaffen der jonischen, ihrem Wesen nach ostgriechischen Bildhauer auf Samos wird durch die geographische und politische Situation der der kleinasiatischen Küste vorgelagerten Insel bestimmt, die einerseits in der Einflußsphäre des Orients liegt andererseits über die Ägäis zu den Kykladen geöffnet ist. Durch die gemeinsame Besiedlung von Amorgos (S. 181) und später durch die verbindende Herrschaftsform der Tyrannis bestehen besonders enge Kontakte zu Naxos, die zu einem regen künstlerischen Austausch der beiden Bildhauerschulen führen und die Grundlage für die frühe Entstehung der monumentalen Marmorplastik auf Samos bilden. Als

[54] Boardman (1967) 181 Nr. 1–3 Taf. 68. S. 414 A. 4.

[55] Boardman (1967) 203 Nr. 166 Taf. 84–5.

[56] Kourouniotis a. O. 208 Abb. 18 ...

[58] Boardman (1967) 242 Nr. 596 Taf. 96.

[59] Boardman (1967) 186–201 Taf. 73–83.

[60] Kontoleon, Ephem 1969, 217 Taf. 58a–b.

erste Bildhauer im griechischen Osten übernehmen die Samier von Naxos die nackten Kouroi, setzen allerdings den straffen athletischen Jünglingen der Kykladen das massige, sinnlich weiche ostjonische Körperideal entgegen und schaffen so den für die gesamte Region verbindlichen Kourostypus. Mit der orientalischen Kunst kamen die samischen Bildhauer über die nachbarlichen Beziehungen zu ihren milesischen Kollegen in Berührung, von denen sie die östlichen Leitbilder des bekleideten stehenden, thronenden und liegenden Mannes rezipierten. Der wichtigste Beitrag der samischen Bildhauer zur gesamten archaischen Plastik ist die Belebung des Frauenbildes durch die neue jonische Schrägmanteltracht mit dem reichen Faltenwurf, mit der sie dann konsequent die von Milet übernommene seitliche Raffung des Chiton verbinden. In ihrer Blütezeit vereinigt die samische Plastik in gelungener Weise das füllige, massige Körperideal des griechischen Ostens mit der präzisen, von klaren Umrißlinien bestimmten Formsprache der Kykladen.

Vorläufer der samischen Großplastik ist die Kalksteinstatuette einer Frau aus dem Heraion.[2] An dem pfeilerförmigen Körper zeichnen sich nur die dünnen Arme ab, die rechte Hand ist in einem Fruchtbarkeitsgestus vor die Scham gelegt. Der dreieckige Kopf mit den roh eingeritzten Gesichtzügen lädt keilförmig nach hinten aus. Das primitive Kalksteinidol aus der ersten Hälfte des 7. Jh. ist ohne künstlerischen Anspruch gearbeitet, vermittelt aber wohl eine Vorstellung von den frühen, nur in Umrissen angedeuteten Xoana der Hera.

Durch die engen Kontakte mit Naxos waren die samischen Bildhauer mit der frühen, von der Bildhauerschule dieser Insel bestimmten Entwicklung der Monumentalplastik auf den Kykladen gut vertraut (S. 151). Die samischen Bildhauer waren begabte Schüler ihrer naxischen Lehrherren, von denen sie in der schwierigen Technik der Marmorarbeit ausgebildet wurden. Schon in der dädalischen Epoche haben die samischen Bildhauer überlebensgroße Frauenstatuen für das Heraion geschaffen. Die ersten, nur in Fragmenten erhaltenen samischen Skulpturen aus der Zeit kurz nach der Mitte des 7. Jh. sind noch aus importiertem naxischen Marmor gearbeitet und im statuarischen Typus mit den Frauenbildern der Kykladeninsel wie der Artemis von Delos (Taf. 8,1) identisch.[3] Die Frauen sind mit Epiblema und schwerem Ärmelchiton bekleidet, der unter dem tief einschneidenden Gürtel glatt an dem bohlenartigen, an den Kanten leicht abgerundeten Körper herabgleitet und nur die Fußspitzen frei läßt. Die Haare fallen in schweren Perllocken auf Brust und Rücken. Im deutlichen Unterschied zu dem brettartig flachen Körperbau der naxischen Prototypen formen die samischen Bildhauer ihre Frauenbilder voluminöser, der blockhafte Unterkörper zeigt eine ausgeprägte tiefenräumliche Anlage.

Seit der vorgerückten zweiten Hälfte des 7. Jh. lösen sich die samischen Bildhauer aus der Vormundschaft ihrer naxischen Lehrer. Sie entwickeln eine lokale Formsprache und erschließen die heimischen Steinbrüche mit dem weißen, von dünnen blau-grauen Adern durchzogenen Marmor, aus dem alle späteren samischen Skulp-

[3] Vathy. Her. Mag. Buschor 23; 76; 79 Abb. ... 115–8. Freyer-Schauen-

turen gearbeitet sind.[4] Die erste Bildschöpfung der samischen Steinplastik ist ein mit dem Becken ca. 0,80 m hohes Perirrhanterion, das von drei im Kreis angeordneten Frauen getragen wird (Taf. 30,1).[5] Zwei Frauen stehen auf liegenden Löwen, die dritte steht zwischen den Köpfen der Raubtiere auf der Basis. Die kantig gebauten Löwen mit den großen, kugeligen Köpfen und den kleinen Rundohren schließen sich eng an späthethitische Vorbilder an. Die Frauen sind mit einem schweren, glatt anliegenden Ärmelchiton bekleidet. Zwischen dem langen, zylindrisch gerundeten Unterkörper und dem kurzen dreiecksförmigen Oberkörper mit den spitz vortretenden Brüsten setzt die tief einschneidende Gürtung eine gliedernde Zäsur. Die schulterlangen Haare sind durch vertikale Einschnitte unterteilt. Die langen, dünnen Arme liegen an den Schenkeln. Die geballten Hände halten die Leinen und Schwänze der Löwen fest. Der samische Bildhauer hat das aus der orientalischen Kunst übernommene Motiv der Potnia Theron durch die kreisförmige Anordnung der Frauen und ihre Verwendung als Stützen eines Beckens in eigenwilliger Manier zu einem neuen griechischen Bildtypus umgeprägt. Während der samische Meister in den Löwenbildern noch der orientalischen Formsprache folgt, schließt er sich mit den Karyatiden des um 630 geschaffenen Perirrhanterions an die lokalen, weiblichen Tonfiguren (S. 368) an und formt den ersten eigenständigen Frauentypus der samischen Großplastik, der sich mit dem säulenförmig gerundeten Unterkörper klar gegen die Frauenstatuen im übrigen Griechenland abgrenzt und das hocharchaische Korenbild vorbereitet. Das samische Marmorperirrhanterion wurde von Erzgießern der Insel in Bronze umgesetzt[6] und von Bildhauern anderer Kunstzentren in Stein nachgebildet.[7]

In einem raschen Aufschwung entfaltet das samische Frauenbild in der ersten Hälfte des 6. Jh. seine volle Blüte. Eine den Nymphen geweihte, nur in der Beinpartie erhaltene Frauenstatue aus dem Beginn des 6. Jh. steht mit dem zylindrisch gerundeten Unterkörper noch in dädalischer Tradition, durchbricht aber mit dem auf dem Boden ausschwingenden Chiton schon das alte, erstarrte Gewandschema.[8] Der reiche samische Stifter Cheramyes gab zwischen 580–570 bei einem der führenden Meister der Insel ein der Hera geweihtes Gruppenanathem in Auftrag, zu dem eine überlebensgroße Kore (Taf. 30,2)[9] und ein bis in Einzelheiten identisches, in der

[4] DworakowskaQAG. 175 s. v. Samos. Dies., ArcheologiaWarszawa 28, 1977, 99–103 Abb. 5–6. Freyer-Schauenburg 2; 6.

[5] BerlinP. Kat II (1964) Nr. 33. Buschor 74 Abb. 317–23. Ducat, BCH 88, 1964, 577–606 Nr. 1 Abb. 6–7. G. Hiesel, Samische Steingeräte (Diss. 1967) 4–26 Nr. 1; 79 Nr. 77–9 Taf. 13. Ders.: Opus Nobile (Festschr. U. Jantzen 1969) 77–81 Abb. 6–7. Freyer-Schauenburg 23 Nr. 6. GabelmannLöwenb. 111 Nr. 8. Müller-LuM. 260 Nr. 202. SimonGG. 158 Abb. 144 SchmidtGK. 51 Taf. …

[6] S. 360 A. 110–1.

[7] Rhodos: S. 329 A. 4. – Sparta: S. 216 A. 23–6. – Korinth: S. 187 A. 7–8.

[8] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 71. Freyer-Schauenburg Nr. 4 Taf. 1. RichterKo. Nr. 64. Dunst 162. PedleyIW. 53 Nr. 48.

[9] Louvre. Cat. Nr. 686. TEL III 144. BrBr 56. KiB 201,2. Buschor 25; 83 Abb. 86–9; 340. Freyer-Schauenburg Nr. 6 Taf. 5–6. Girard, BCH 4, 1880, 483–93 Taf. 13–4. RichterKo. Nr. 55. LulliesGP. Taf. 30. FuchsSG. 161 Abb. …

künstlerischen Handschrift etwas reiferes Gegenstück[10] gehören. Die Frauen stehen mit eng geschlossenen Beinen, der rechte Arm hängt am Körper herab, der linke ist in einem Adorationsgestus vor die Brust gelegt, beide Hände sind geschlossen. Die Frauen sind überaus reich mit drei Gewändern, Chiton, Mantel und Schleier, bekleidet, die aber noch nicht in ihrer Stoffart unterschieden sind. Der Ärmelchiton ist unter der Gürtung ringsum in dünne, röhrenförmige Steilfalten geschichtet, die sich ganz gleichmäßig um den säulenartigen Unterkörper ziehen und auf dem Boden glockenförmig ausschwingen. Über den vortretenden Fußspitzen wölbt sich der Saum im Bogen auf. Für seine monumentalen Koren übernimmt der Cheramyes-Meister als erster den jonischen Schrägmantel, der von den weiblichen Tonfiguren der Insel schon in der spätdädalischen Epoche getragen wird (S. 368). Der rechteckige, unten halbkreisförmig ausgeschnittene Mantel ist wie eine Schärpe unter der linken Achsel durchgezogen und rechts auf Schulter und Arm zusammengeknüpft. Von dem die linke Hüfte bedeckenden Bausch zieht sich der Mantel parabelförmig über den Gürtel nach oben und fällt von der Knüpfung in zwei langen, bis zu den Knien reichenden Zipfeln neben dem gesenkten rechten Arm herab. Von den Armschliessen spannen sich die lanzettförmigen Stege der Mantelfalten diagonal um den Oberkörper und die vollen Brüste. Der lange, bis zu den Füßen reichende Schleier, der über den nicht erhaltenen Kopf gezogen war, schmiegt sich glatt über die gesamte Rückseite und senkt sich weich zu der tief ausgemuldeten Wirbelsäule ein. Die schmale obere Schicht des Schleiers legt sich über die breite untere Bahn, die um das linke Bein nach vorn gezogen und mit einem Zipfel am Gürtel befestigt ist. Auf der Gegenseite ist der bis zur Mitte des gesenkten rechten Arms vorgezogene, vertikale Schleiersaum fest zwischen der geballten Faust und dem Daumen eingespannt. Mit den exzellenten Koren des Cheramyes-Meisters erreicht das hocharchaisch-samische Frauenbild seine Reifestufe. Wie ihre Vorgängerinnen im frühen 6. Jh. knüpfen auch die Cheramyes-Koren in dem geschlossenen Bau des voluminösen Körpers noch an die spätdädalischen Frauen (Taf. 30,1) an. Ganz charakteristisch für die samischen Koren der mittleren ersten Hälfte des 6. Jh. ist der stereometrisch gerundete Unterkörper, der wie ein Baumstamm hoch aufwächst und in seiner vollkommenen Rundung die schwere Körpermasse in eine leicht nach oben aufstrebende Stütze umsetzt. Der feste Stand der Beine wird jetzt durch die unter dem Gewand vortretenden Füße und den sich wie ein Wurzelgeflecht über dem Boden ausbreitenden Chitonsaum begründet. Auf dem säulenförmigen Unterkörper ruht der mächtige, schwer lastende Oberkörper mit den breit ausladenden Schultern, der sich in der reich bewegten Oberfläche mit der vollen Wölbung der Brüste und der tief eingemuldeten Wirbelsäule wie ein Gewächs über dem baumstammförmigen Unterkörper entfaltet. Die enge Verbindung von Unter- und Oberkörper wird durch die seitlich über die Gürtung herabhängenden Mantelzipfel betont, die den Taillen-

22–3. Sinn, AM 98, 1983, 34–8 Taf. 10. Kyrie-

[10] Vathy. Kyrieleis, AKGP. 41–3 Taf. 18,2;

einschnitt überspielen. Die insgesamt noch strengen Körperformen werden durch die dreifache Tracht belebt, die an der Front durch reiche, allerdings noch zeichnerisch linear angelegte Falten aufgelockert ist, die sich noch nicht vom Körper lösen und dem natürlichen Fluß folgend übereinanderschichten sondern röhrenartig vorwölben. Auch die herabhängende rechte Hand greift noch nicht real in das Gewand, vielmehr ist der Schleiersaum in die inaktive Faust eingespannt. Die tragenden und lastenden Körperteile werden durch die Anlage der Faltensysteme verdeutlicht. Den vertikalen Steilfalten des Chiton an den Beinen stellen sich der bogenförmige Saum und die Diagonalfalten des Schrägmantels entgegen. Der eigentümliche Reiz der Cheramyes-Koren liegt in dem kontrastierenden Zusammenspiel von klar umrissenen, stereometrisch abstrakten und natürlich gerundeten Körperformen. Mit der reich gegliederten Schrägmanteltracht, die nach und nach in allen übrigen Kunstlandschaften übernommen wurde, leitet der Cheramyes-Meister eine neue Entwicklung des griechischen Frauenbildes ein, die aber erst mit den inseljonischen Schrägmantelkoren der spätarchaischen Zeit voll zur Entfaltung kommt (S. 95).

Von einem Mitarbeiter des Cheramyes-Meisters ist um 570 eine weitere überlebensgroße Kore des gleichen Stifters geschaffen worden, die einen Hasen vor die Brust hält und daher wohl als Weihgeschenk für Aphrodite zu deuten ist.[11] Die Hasenhalterin schließt sich im Typus unmittelbar an die Koren des Meisters an (Taf. 30,2) an, ist aber in der Formspeache härter und trockener. Der etwas massiger gebaute Körper mit den spannungslos begradigten Umrissen wirkt erdgebundener. Der gewinkelte linke Arm stößt sperrig vor, die rechte Hand hängt aktionslos am Körper herab. Unter- und Obergewand sind einander angeglichen. Die Falten des Schrägmantels ziehen sich nicht mehr von der Ärmelknüpfung diagonal über die Brust sondern fallen wie die ähnlich gelegten Chitonfalten vertikal am Körper herab. Um die Hasenhalterin gruppieren sich weitere, ganz ähnliche Korentorsen[12] und der Oberkörper einer unterlebensgroßen Frau[13] aus dem Heraion, die nach dem angestifteten Kultgerät in der erhobenen linken Hand als Priesterin zu deuten ist. Der vom Cheramyes-Meister geprägte Korentypus mit der neuen Schrägmanteltracht ist zudem im benachbarten Milet nachgebildet worden (Taf. 32,4). Auch die naxischen Bildhauer, die in der dädalischen Epoche das samische Frauenbild geprägt haben, übernehmen jetzt umgekehrt von Samos die neue ostjonische Schrägmanteltracht, um ihren erstarrten Korentypus durch die reich gefältelten Gewänder zu beleben (S. 157 Taf. 9,6). Die samischen Bildhauer zeigen sich ihrerseits in der Weiterentwicklung der Frauentracht aufgeschlossen für äußere Anregung. Bei zwei nur im Unterteil erhaltenen Koren der Zeit von 570–560 und der Karyatide eines Bronze-

[11] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 34. Buschor 83; 87 Abb. 341–4. Freyer-Schauenburg Nr. 7 Taf. 7–8. RichterKo. Nr. 56. Heidenreich, Fuß 12, 1970, 67 Abb. 1 Taf. 5. PedleyIW. 53 Nr. 47 Taf. 33. Dunst 131.

[12] Vathy. Her. Mag. Buschor 26; 29; 31; 83; 86; 88 Abb. 84–5; 106; 110–1; 351. Freyer-Schauenburg Nr. 8–10; 12 Taf. 3–4; 8. RichterKo. Nr. 60.

kessels (Taf. 31,7) wird die heimische Schrägmanteltracht durch das vom milesischen Frauenbild rezipierte Paryphenmotiv (S. 380 Taf. 33,6) bereichert.[14] Die Frauen ziehen mit der gesenkten Hand den Stoff des Chiton zu einem als breite Borte vortretenden Steilfaltenbündel zwischen den Beinen zusammen.

Geneleos, der Meister des großen Familienanathems im Heraion, hat kurz vorher, um 560, eine Kore geschaffen, die den Typus der Schwestern der Gruppe (Taf. 30,3) vorbildet.[15] Die Kore des Geneleos folgt in dem massigen Bau des Körpers mit den überlängten Beinen und dem kurzen Rumpf noch den Frauen der Cheramyes-Gruppe (Taf. 30,2), trägt dagegen keinen Schrägmantel und läßt beide Arme seitlich herabhängen. Das Oberteil des gegürteten Chiton, das durch geritzte Steilfalten aufgelockert ist, fällt in zwei kurzen Bäuschen über die Hüften herab. Der weite Stoff des Chiton schiebt sich vorn unter der Gürtung zu einer Paryphe zusammen, die von der gesenkten rechten Hand mit festem Griff zur Seite gezogen und zu einer Schlaufe zusammengedrückt wird. Während sich die Paryphe vor dem Becken als bogenförmig geschwungener Wulst isoliert über die abwärts gleitende Stoffbahn legt, ist der seitliche Zipfel noch nicht gegen die röhrenförmigen Steilfalten des Chiton abgegrenzt. Die bis auf die vorgewölbten Glutäen ungegliederte Rückseite wird von dem fußlangen, vorn unter dem Gürtel festgesteckten Schleiertuch eingehüllt. Wie andere samische Kollegen hat auch Geneleos das Raffmotiv des Chiton von den milesischen Frauen (S. 380 Taf. 33,6) übernommen, entwickelt es aber selbständig weiter, indem er die Paryphe über den rechten Schenkel nach außen zieht und in einem Wulst am Bein herabgleiten läßt. Darüberhinaus schließt sich der samische Meister auch in der Beinstellung der Kore an milesische Prototypen an, orientiert sich aber nicht an den Frauen sondern an den dort geschaffenen Mantelkouroi (Taf. 32,2). Während das linke Bein wie üblich gerade auf den Boden gestellt ist, setzt die Kore des Geneleos nach dem Vorbild der bekleideten milesischen Jünglinge als erstes griechisches Frauenbild das rechte Bein leicht nach hinten zurück. Als kühner Neuerer durchbricht Geneleos mit seiner Kore und später mit den stehenden Frauen der Familiengruppe (Taf. 30,3) die eng geschlossene Beinstellung und trägt so wesentlich zur Befreiung des hocharchaischen Frauenbildes aus seiner erstarrten Haltung bei. Das entschiedene seitliche Raffmotiv der Geneleos-Kore zeigen auch die Fragmente von zwei weiteren samischen Frauen.[16]

Nach dem Vorbild milesischer Anatheme (S. 376) ließ ein reicher samischer Adeliger zwischen 560–550 sein eigenes Bild und die Statuen der Familienangehörigen auf einer zweistufigen Basis als Weihgeschenk für Hera in ihrem Heiligtum aufstellen, das von dem bedeutenden Bildhauer Geneleos geschaffen wurde (Taf. 30,3; 31,2 Abb. 11).[17] Die Familienangehörigen sind auf dem langen Bathron parataktisch

[14] Vathy. BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 35b. Buschor 31 Abb. 104. Freyer-Schauenburg Nr. 5; 11 Taf. 3; 7. RichterKo. Nr. 61. Zum Typus

Freyer-Schauenburg Nr. 16 Taf. 9. RichterKo. Nr. 69. PedleyIW. 55 Nr. 51 Taf. 36.

[16] Her. Mag. Buschor 30 Abb. 105; 109.

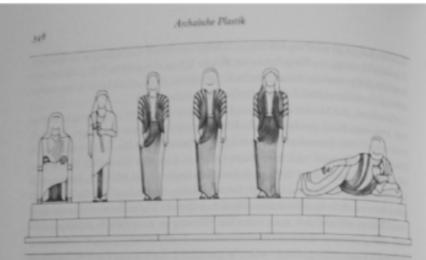


Abb. 11. Geneleos-Gruppe auf Samos

aneinander gereiht und nur durch die gemeinsame Basis zu einer Gruppe verbunden. Am rechten Ende der Basis liegt der Vater ...ilarches, der Stifter der Gruppe (Taf. 31,2), ihm gegenüber thront die Mutter Phileia. Zwischen den Eltern stehen die drei Töchter, Ornithe (Taf. 30,3), Philippe und ein weitgehend zerstörtes Mädchen sowie der heranwachsende, etwas kleiner gebildete Sohn. Mit den drei in Haltung und Tracht übereinstimmenden Schwestern der Familiengruppe verfolgt der Meister die bei seiner unmittelbar vorher entstandenen Kore eingeschlagene Entwicklungsrichtung des Frauenbildes konsequent weiter. Die drei Mädchen, die als Zeichen des jugendlichen Alters etwas schlanker gebaut sind als die Kore, tragen als einzige Kleidung den gegürteten Chiton, dessen durch röhrenförmige Steilfalten aufgelockertes Oberteil in zwei langen bogenförmigen Bäuschen über die Gürtung herabfällt. Die differenzierte Stellung der Beine führt deutlich über die der Kore hinaus. Während die ältere Frau nur zögernd das rechte Bein hinter das gerade aufstehende linke Bein zurückschiebt, setzen die jungen Frauen das linke Bein soweit zurück, daß sich seine Formen jetzt im Profil abzeichnen. Anders als die Kore, die die Paryphe noch sperrig zu einer Schlaufe zusammenpreßt, ziehen die Mädchen den dünnen Stoff des Chiton in einer gleichmäßig fließenden Bewegung mit der gesenkten rechten Hand vor dem Bein zur Seite. Die unter der Gürtung zunächst

Nr. 352 (Mantelkouros); 36. Buschor 26–30; 84–7 Abb. 90–103; 345–50. Freyer-Schauenburg 106–30 Nr. 13; 58–63 Taf. 4; 44–53; 73. Schmidt 31; 34 Taf. 22,2–23. Himmelmann-Wildschütz, MWP (1963) 13–7. Dunst 132–5. GuarducciEG. III 400 Nr. 2 Abb. 147. Jacob-FelschEGS. 111 Nr. 7. Borbein ...

67–8. PKG I Taf. 33c–34. PedleyIW. 54 Nr. 49–50 Taf. 34–5. Kyrieleis 123–8 Abb. 94–7. Muss, AM 96, 1981, 139–44 Taf. 39–42. FuchsSG. 163; 307; 331 Abb. 161; 340–1; 367. Walter-Karydi, AM 100, 1985, 91–104 Abb. 1–4 Taf. 25–7. Zur Gruppenbildung: S. 107 A.

eng geführten Steilfalten drängen unter dem Zug der Hand nach links und öffnen sich vor den Beinen zu leicht asymmetrisch bewegten Röhrenfalten. Die Paryphe ragt als breite, deutlich abgesetzte Leiste über das Bein vor. Da die Mädchen nicht den sonst üblichen samischen Schleier tragen, ist auch das Unterteil des Chiton auf der Rückseite durch ein Steilfaltenbündel gegliedert und die reichen Haare fallen in breiter Bahn bis zur Gürtung herab. Im Unterschied zur Philippe sind bei der Ornithe je vier Perllockensträhnen nach vorn auf die Brust gezogen. Während die stehenden Frauen der Familiengruppe eigene Schöpfungen des Geneleos sind, übernimmt der samische Meister für die übrigen Familienmitglieder die in Milet geschaffenen Typen des stehenden und liegenden Mannes sowie der thronenden Frau. Die Mutter Phileia sitzt wie die Branchiden (Taf. 32,1) breit und behäbig auf einem Thronsessel.[18] Die Arme ruhen auf den Schenkeln. Über dem Chiton trägt sie nach Art der Männer ein diagonal um den Körper geschlungenes Himation, das sich glatt um die Beine zieht und sich erst vor der Brust in bogenförmigen Falten zusammenschiebt. Für den halbwüchsigen, nur im Oberkörper erhaltenen Sohn, der neben der Mutter steht und vielleicht eine Flöte in der vor die Brust gelegten Hand hielt, hat Geneleos den für die ostjonische Kunst repräsentativen Jünglingstypus des Mantelkouros (S. 378 Taf. 32,2) gewählt, dessen Gewandtracht, Chiton und diagonal um den Rumpf geschlungenes Himation, mit der seiner Mutter übereinstimmt. Nach dem Vorbild der beiden lebensgroßen Zecher in Didyma liegt der Vater mit der linken Körperseite bequem auf der als Polster ausgestalteten Plinthe und stützt den aufgerichteten Oberkörper mit dem gewinkelten linken Arm auf einen zusammengefalteten Weinschlauch (Taf. 31,2).[19] Die angezogenen Oberschenkel stoßen nach vorn, die Unterschenkel sind schräg zurückgeschoben. Der ausgestreckte rechte Arm ruht auf dem Körper, die linke Hand hielt ein abgesplittertes Trinkgefäß vor die Brust. Der massige Körper mit den vollen, fast weiblichen Brüsten ist in einen durch Bündel von geritzten Falten aufgelockerten Chiton gehüllt, der sich vorn in einem dicken Wulst auf dem Boden staut. Das Himation zieht sich von der rechten Schulter in schweren Bogenfalten über den Rücken und schichtet sich an den Beinen in flachen Bahnen übereinander. Der samische Meister Geneleos hat das aus der milesischen Plastik übernommene, mehrfigurige Anathem in der Familiengruppe des Heraion selbständig weiterentwickelt. Der Bildhauer verbindet die in Milet geschaffenen Statuentypen des Mantelkouros, der thronenden Frau und des liegenden Zechers mit den aus seinem eigenen Werk hervorgegangenen Koren zu einer ganz einheitlichen Gruppe, die seine unverwechselbare künstlerische Handschrift zeigt. Die Gruppenbildung ist noch ganz einfach. Die einzelnen Familienmitglieder sind als autonome Personen unverbunden aneinandergereiht und verharren in ihren Daseinsbereichen. Bei den drei nebeneinanderstehenden Töchtern wird der Korentypus nicht variiert. Sie sind gleichgroß, tragen dieselbe Tracht, setzen jeweils das rech-

[18] AlfordSEAGS ... 110–11 Nr. 20.

[19] DentzerMBC 157; 161 S 19 Abb. 133–5. ... S. 176 A. 10.

te Bein vor und greifen mit der rechten Hand in den Chiton, allein die leicht veränderte Haartracht verleiht den Mädchen individuelle Züge. Durch die Anordnung der stehenden Kinder in der Mitte und der gelagerten Eltern an den Seiten wird die Familiengruppe nach außen abgetreppt. Aus der Bildsprache der archaischen Plastik ist der soziale Rang der einzelnen Familienmitglieder zu erschließen. Während die Kinder stehen, haben sich die Eltern bequem niedergelassen. Gegenüber der thronenden Mutter gibt sich der Vater durch das gewichtigere, von den orientalischen Herrschern entlehnte Liegeschema als das Familienoberhaupt zu erkennen. Die einheitliche Wirkung der Familiengruppe beruht wesentlich auf der übereinstimmenden Gewandbehandlung der Männer- und Frauentracht. Mit feinem Gespür für den weichen Stoff zieht der Bildhauer die Gewänder in schmiegsamen Bahnen eng um die Körper. Während die Gewandtracht der älteren samischen Frauen (Taf. 30,2) noch streng linear angelegt ist, öffnen sich die Steilfalten des Chiton bei den Töchtern durch den seitlichen Zug der raffenden Hand und gleiten frei bewegt vor den Beinen herab. Die größte persönliche Leistung des Geneleos ist die Vollendung des hocharchaisch-ostjonischen Frauenbildes in den Töchtern der Familiengruppe. Der Meister, der schon für seine ältere Kore aus der milesischen Plastik die Schrittstellung der Mantelkouroi und die Raffung des Chitons übernommen hat, fügt die beiden Motive bei den stehenden Frauen der Gruppe erstmals zu einer künstlerisch gelungenen Kombination zusammen. Im Gegensatz zu der älteren Kore raffen die drei Töchter den Chiton vor dem vorgesetzten rechten Bein zusammen und ziehen die herabgleitende Paryphe zu einem breiten, deutlich abgesetzten Faltenbündel neben dem Bein zusammen. Durch die fest zugreifende Hand und durch den Druck des vorgesetzten Beins spannt sich der Chiton so eng um den Unterkörper, daß sich beide Beine in ihren Rundungen abzeichnen. Während der Unterkörper der älteren Cheramyes-Koren (Taf. 30,2) noch in eine stereometrische Wölbung eingebunden ist, durchbricht Geneleos mit der Schrittstellung der Beine und dem zur Seite gerafften Chiton das abstrakte Schema und flacht den Unterkörper dem natürlichen Wuchs entsprechend vorn und hinten ab. Mit der freien Stellung der Beine unter dem zur Seite gerafften Chiton bereitet der große samische Meister den Weg für die Entstehung des spätarchaischen Korentypus vor. Die künstlerischen Impulse des Geneleos haben allerdings nur wenig Wirkung auf die Nachfolger in seiner Heimat ausgeübt, sind aber in der milesischen Plastik aufgegriffen (Taf. 32,5) und vor allem von der parischen Bildhauerschule konsequent weiterentwickelt worden (Taf. 10,5–6).

In der Mitte des 6. Jh. hat das samische Frauenbild seinen Höhepunkt überschritten, das in der spätarchaischen Zeit nicht mehr selbständig weiterentwickelt wird sondern fremden Vorbildern folgt. Eine um 530 entstandene, unterlebensgroße Kore aus dem Heraion[20] ist eine Nachbildung der jüngeren milesischen Vogelhalterin

[20] Vathy. Buschor ...

(Taf. 32,5). Die Frau steht in Schrittstellung und hält mit der linken Hand ein Steinhuhn vor die Brust. Der dünne Chiton zieht sich mit gratigen Wellenfalten eng um die Beine und schiebt sich in der Mitte zu einer Paryphe zusammen, die von der gesenkten rechten Hand zur Seite gerafft wird und in einem brettartigen Steg am Bein herabfällt. Die geschichteten Falten des Schrägmantels ziehen sich rechtwinklig gekrümmt über die Brust. Zwischen Gürtel und dem bogenförmigen unteren Mantelsaum schiebt sich der Kolpos des Chiton in wulstigen Faltenbündeln zusammen. Der lange Kopfschleier endet schon an den Oberschenkeln. Die samische Vogelkore läßt den wohl proportionierten Körperbau und die klare Gewandgliederung ihres milesischen Vorbildes vermissen. Ihr massiger Körper wirkt besonders in der Seitenansicht blockhaft schwerfällig, da sie nicht in der gleichmäßig ausgewogenen, aufstrebenden Schrittstellung des milesischen Mädchens steht, sondern wie die älteren Koren des Geneleos (Taf. 30,3) das linke Bein weit zurücksetzt und so die tiefenräumliche Anlage zu stark betont. Die breite Paryphe setzt sich sperrig gegen die begleitenden Wellenfalten ab. Die Mantelfalten sind unruhig und unübersichtlich geführt. Schließlich wird durch die enge Staffelung des kleinteilig gegliederten Kolpos und des tief eingeschnittenen Saums des Schrägmantels der bogenförmige untere Abschluß verunklärt. Etwas jünger als die Vogelträgerin ist eine schlanke, eckig gebaute Kore mit Kopfschleier, die beide Arme senkt und die Beine in der gleichmäßigen Schrittstellung der Kouroi auseinandersetzt.[21] Der Faltenwurf des Schrägmantels ist schematisch vereinfacht, die Paryphe zeichnerisch umrissen, die Wellenfalten des Chiton sind hart geschnitten, die Rückseite ist nur in großen Zügen angelegt. Um die Vogelhalterin und die Schleierträgerin gruppieren sich weitere Korenfragmente.[22] Der Kopf einer kleinen Kore aus der Zeit der Vogelhalterin wird von einem Schleiertuch eingehüllt, das sich seitlich über der Haarmasse und den Ohren aufwölbt.[23] Gemessen an der differenzierten Modellierung der hocharchaischen Mädchen- und Jünglingsköpfe in Samos (Taf. 31,3) sind die übereinstimmend geschnittenen Züge des vollen, runden Gesichtes leicht erstarrt. Das fleischige Integument zieht sich von den Jochbeinknochen in einem gleichmäßigen Wulst um das schwere, füllige Kinn. Leblos wirkt der Blick der mandelförmigen, leicht schräg gestellten Augen, die von dicken Lidern gerahmt werden. Ganz ähnlich, aber dürftiger in der Ausführung sind vier weitere verschleierte Korenköpfe.[24]

In der vorgerückten zweiten Hälfte des 6. Jh. schließen sich die samischen Bildhauer mit ihren Frauenbildern an die modernen, auf Paros geprägten inseljonischen

[21] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 37. Buschor 93 Abb. 373–5. Freyer-Schauenburg Nr. 22 Taf. 13. RichterKo. Nr. 153. PedleyIW. 55 Nr. 52 Taf. 37.

[22] Vathy. Her. Mag. Buschor 88; 93 Abb. 360; 362; 377–9. Freyer-Schauenburg Nr. 21; 23–4 Taf. ...

Nr. 19 Taf. 10. RichterKo. Nr. 98. PedleyIW. 56 Nr. 53 Taf. 38.

[24] Vathy. BerlinP. (ehem.). Kat. II Nr. 40. Basel Slg. Erlenmeyer. Buschor 36; 92 Abb. 128–9; 371. Freyer-Schauenburg Nr. 17–8; 86 Taf. 10; 71. Dies.: Opus Nobile (Festschr. U. Jantzen 1969) 42–7 Taf. 9. RichterKo Nr. 157. ... Nr. 54 Taf. 39.

Schrägmantelkoren an (S. 95 Taf. 10,5–6). Bei einem Korentorso der Zeit um 520 aus Myli sind die Beine in der gleichmäßigen Schrittstellung der Kouroi auseinandergesetzt.[25] Der an einem über die rechte Schulter gezogenen Trageband befestigte Schrägmantel ist in flach übereinander geschichtete, vertikale Steilfalten gelegt, die an den Säumen zickzackförmig abgetreppt sind. Von dem schweren Mantel hebt sich der dünne Stoff des eng um die Beine gespannten Chiton deutlich ab, der von der gesenkten rechten Hand mit wenigen Ziehfalten zur Seite gerafft wird und in einer brettartigen Parybe am Schenkel herabfällt. Eng verwandt ist eine Kore, die ein samischer Bildhauer für die Athener Akropolis geschaffen hat.[26] Im Gegensatz zu dem freien Faltenspiel des Schrägmantels bei den schlanken Kykladenkoren betonen die samischen Bildhauer die weiche Fülle der Frauenkörper durch den eng um die Hüften gezogenen, sparsam gegliederten Mantel. Auch bei zwei Karyatiden des späten 6. Jh. in Kyrene, die nach den üppigen, den ganzen Rücken bedeckenden Haaren in einer samischen Werkstatt gearbeitet sind, lösen sich die flachen, linear gegliederten Bahnen des Schrägmantels nicht vom Körper.[27] Von einer weiteren Schrägmantelkore mit Trageband ist nur ein Rückenfragment erhalten.[28] Ein samischer Bildhauer, der in Athen tätig war, hat für eine Kore in seiner Heimat die spätarchaisch-attische Frauentracht übernommen.[29] Die Frau trägt einen dünnen, untergegürteten Chiton, dessen fein gewelltes Oberteil bis über die Knie herabfällt, und einen um die Arme geschlungenen Schultermantel. Die thronende Göttin Kybele hält einen Löwen im Schoß.[30]

Im frühen zweiten Viertel des 6. Jh. übernehmen die samischen Bildhauer als erste im griechischen Osten von Naxos (S. 88) das monumentale Kourosbild, das sie aber von Anfang an in eine eigentümlich lokale, ostjonische Formsprache umsetzen. Die samischen Kouroi, die alle aus lokalem Marmor gearbeitet sind, wurden zumeist von reichen Stiftern aus den Adelshäusern in das heimische Heraion geweiht und entlang der Heiligen Straße aufgestellt. Während auf den Kykladen die riesigen Kouroi in hocharchaischer Zeit nicht mehr üblich waren, schließen sich die samischen Bildhauer in den gewaltigen Formaten ihrer frühen Jünglingsbilder, die eine ganz einheitliche Gruppe bilden, noch an die dädalischen Kolosse des 7. Jh. an. Von einem überragenden samischen Meister wurde zwischen 580–570 ein Kouroskoloß von dreifacher Lebensgröße geschaffen, den der in der Weihinschrift genannte Stifter Isches an der Heiligen Straße aufrichten ließ (Taf. 30,5).[31] Der Jüngling setzt die

[25] Vathy. Buschor 37; 94 Abb. 136; 384. Freyer-Schauenburg Nr. 25 Taf. 15.

[26] AthenAkrM. 626; 3510. AMDA Nr. 26 Taf. 35. S. 267 A. 23.

[27] S. 184 A. 12.

[28] Tigani. Buschor 99 Abb. 404–5. Freyer-Schauenburg Nr. 28 Taf. 18.

[29] Vathy. Buschor 95 Abb. 385–92. Freyer-Schauenburg Nr. 36 Taf.

[30] Tigani. Buschor 39 Abb. 139–40. Freyer-Schauenburg Nr. 69 Taf. 58. AlfordSFAGS. 229 Nr. 22. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 133; 302 Nr. 161.

[31] Vathy. Buschor 10; 65 Abb. 15–6; 253; 267. Freyer-Schauenburg Nr. 32 Taf. 19. RichterK. Nr. 78. Kyrieleis (1981) 25 Abb. 32. Ders. AA

langen Beine in entschiedener Schrittstellung auseinander. An den mächtigen Oberschenkeln treten die angespannten Streckermuskeln vor. An die kugeligen, durch Rillen unterteilten Kniescheiben, die seitlich von den tauartigen Sehnen eingefaßt werden, schließen sich die gratigen Schienbeine mit dem knopfförmigen oberen Stachel an. Die kräftigen Arme liegen mit den geballten Fäusten an den Schenkeln. Um die Ellbogengelenke läuft eine hufeisenförmige Hautfalte. Der kurze massige Rumpf zieht sich in der Taille konvex ein. Das fleischige, im Becken spitz zulaufende Bauchdreieck drängt im Profil nach vorn. Der Thoraxbogen ragt als flacher Wulst über die glatte Bauchdecke vor. Die weich gerundeten Brustmuskeln schwingen weit nach außen aus. Am Halsansatz zeichnen sich die Schlüsselbeine ab. Im Gegensatz zur Front ist der breite Rücken nur ganz verhalten durch die schmale Rille der Wirbelsäule und die eingeritzten Schulterblätter gegliedert. Das rundliche Gesicht biegt von seiner vorderen Ebene in Schläfenhöhe abrupt nach hinten um. Das füllige Integument zieht sich von den sanften Wölbungen der Jochbeine in einem breiten Wulst um die eingesenkte Mundpartie über das breite Kinn, das im Profil eine leichte Anlage zum Doppelkinn zeigt. Der zum Lächeln verzogene Mund senkt sich in den Winkeln in die Haut ein. Nach Art der Bronzeplastik ist die Oberlippe durch eine Rille gegen die Haut abgesetzt. Die gratig vorkragenden Brauenbögen sind fest mit dem Nasensattel verbunden. Die mandelförmigen Augen mit den spitzen Tränenkarunkeln, die von scharfen, oben durch Rillen begrenzten Lidern gerahmt werden, blicken aus flachen Höhlen. Im Profil flieht die hohe Stirn weit nach hinten zurück. Die vielschichtige Anlage der überaus reichen Haare, deren Gliederungssystem wegen der zerstörten Schädelkalotte hier nicht zu erkennen ist, läßt sich aus der genau übereinstimmenden Frisur des jüngeren Kolosses (Taf. 31,3) auch für den älteren Jüngling rekonstruieren. Der schwalbenschwanzförmige Einschnitt über der Wirbelsäule ist wohl auf eine spätere Überarbeitung bei einer Reparatur zurückzuführen. In Übereinstimmung mit den gleichzeitigen naxischen Kouroi (Taf. 8,3) ist auch der frühe samische Koloß von dem athletischen Jünglingsideal der Palästra geprägt, wie vor allem die kräftigen Arme und die mächtigen Schenkel mit den eingesenkten Muskeln und angespannten Sehnen deutlich machen. Während der Körper der straffen, fast hager wirkenden naxischen Kouroi kantig gebaut ist und durch ein klar überschaubares graphisch-lineares Inskriptionssystem gegliedert wird, ist der kompakte Körper des samischen Jünglingskolosses weich gerundet. In der Rumpfmodellierung ist jeder scharfe Akzent vermieden. Das in sanften Hebungen und Senkungen auf und ab gleitende Integument läßt nur den Thoraxbogen als breiten Wulst vortreten. Fast weiblich wirken die vorquellenden Brustmuskeln. In dem sinnlichen Reiz des üppig schwellenden Körpers stellt sich der ostjonische Jüngling als Antipode gegenüber den straff gebauten Kouroi der Kykladen und des Festlandes. Die ostjonische Eigenart zeigt sich besonders ausgeprägt in der Gestaltung des Kopfes. Im Gegensatz zu dem kubischen Bau der naxischen Kouroskopfe mit den

der leichten Anlage zum Doppelkinn zur Überfülle tendiert. Charakteristisch für die samischen Köpfe ist die fliehende Profillinie von Nase und Stirn. Wie das blühende Gesicht mit den mandelförmig geschwungenen Augen zeigt auch die überreiche Haarfrisur einen Zug, der sich von dem athletischen Jünglingsideal entfernt und dem weiblichen Schönheitsideal annähert.

Mit dem frühen Jünglingskoloß brüderlich verwandt, aber etwas reifer in den Formen ist ein um 560 unmittelbar daran anschließender Kouros von zweifacher Lebensgröße, dessen Beckenpartie und Rücken zerstört sind (Taf. 31,3).[32] In die langen, kräftigen Oberschenkel senken sich die angespannten Streckermuskeln tief ein. Die kugeligen Kniescheiben werden oben von zwei stumpfwinklig zusammenstossenden, durch Kerbung unterteilten Sehnensträngen gerahmt. Der weit gestellte, dreieckige Thoraxbogen wird durch eine flache Auskehlung gegen das weiche Bauchdreieck abgegrenzt, in das die Linea Alba und der Nabel tief einschneiden. Der rundliche Kopf ist tief angelegt (Taf. 31,3). Die Gesichter der beiden samischen Kolosse sind gleich geschnitten, doch die Züge des nur wenig jüngeren Jünglings sind etwas schärfer akzentuiert. Der Mund ist stärker geschwungen und senkt sich seitlich tiefer in das Integument ein. Die Brauenbögen und der Nasensattel schliessen sich zu einer bikonkaven Ornamentform zusammen. Die Leisten der sorgfältig modellierten Ohrmuscheln bilden eine Volute. Die reiche Haarmasse ist in einer komplizierten, vierfach gestaffelten Frisur geordnet, die mit der des Vorgängers genau übereinstimmt. Über den Schädel ziehen sich schulterlange, spulenförmige Perllocken. Von den Schläfen schieben sich diagonal abgetreppte Bandsträhnen über die Perllocken. Vom Stirnansatz sind über die langen Strähnen kurze, kugelige Perllocken hochgekämmt, die sich an den Schläfen über den doppelt geschichteten Haarlagen aufwölben und im Bogen um die Ohren legen.

Der reiche, durch seine Frauenvotive (Taf. 30,2) bekannte Stifter Cheramyes gab bei einem Mitarbeiter der Werkstatt des frühen Kolosses einen weit überlebensgrossen Kouros in Auftrag, von dem ein Bein erhalten ist.[33] Wohl als Pendant zu dem ersten Koloß (Taf. 30,5) wurde wenig später ein zweiter, nur in den Oberschenkeln intakter Kouros von gleicher Größe an der Heiligen Straße aufgestellt, der mit dem jüngeren Kourokoloß (Taf. 31,3) in der tiefen Einsenkung der Streckermuskeln sowie der Form und Rahmung der Kniescheiben übereinstimmt.[34] Von weiteren kolossalen Kouroi der Zeit sind nur Körperfragmente und in der Oberfläche verriebene Köpfe erhalten.[35] Drei überlebensgroße Kouroi, von denen nur die Plinthe mit

[32] Vathy. Istanbul. Cat. Nr. 530. Buschor 11; 67 Abb. 21; 25–8; 270–4. Freyer-Schauenburg Nr. 47 Taf. 30–3. Eckstein, AntPl I (1962) 47–57 Taf. 45–54. Schmidt 36–40 Taf. 24–5,1. RichterK. 156 Nr. 127a. PedleyIW. 48 Nr. 37 Taf. 27.

[33] Her. Mag. Buschor 12; 67 Abb. ...

[34] Vathy. Buschor 8; 65 Abb. 1–4; 13–4; 257–9. Freyer-Schauenburg Nr. 29 Taf. 16–7. RichterK. Nr. 24–5; 79.

[35] Vathy. Her. Mag. BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 38. Buschor 13; 65 Abb. 41–6; 254–6; 260–1; 265–6; 268–70. Freyer-Schauenburg

den Füßen eines Jünglings in situ gefunden wurde, waren in zweiter Verwendung wohl um einen Rundaltar gruppiert.[36]

Im Gegensatz zu den kolossalen Formaten der frühen Jünglingsbilder wird die Körpergröße der samischen Kouroi im mittleren 6. Jh. auf das natürliche Maß reduziert. Der Kopf eines lebensgroßen Kouros, den ein naxischer Meister um 550 für die Insel Kalymnos gearbeitet hat, schließt sich im Gesichtstypus noch ganz eng an die Kolosse (Taf. 31,3) an.[37] Das in der Oberfläche verriebene Gesicht ist allerdings etwas schmaler geschnitten, die Wangen sind schärfer gegen die Nase und die tief liegende Mundpartie abgesetzt. In unmittelbarer Nachfolge des jüngeren Kolosses sind auch der Torso und die Beine von zwei Kouroi geschaffen.[38] Ein später Nachfahre der frühen samischen Jünglingsgruppe ist der Torso eines Jünglings, der um 540 auf einem Grab aufgestellt wurde.[39] Unter dem vorkragenden Thoraxbogen quillt der schwere Leib prall vor. Die ungefestigte Bauchdecke hängt in zwei dicken, halbkreisförmigen Wülsten nach unten durch. In den Leistenfugen staut sich das weiche Integument in zwei Quetschfalten, die durch tiefe Einsenkungen gegen die Schenkel abgegrenzt sind. Das reiche Haar fällt in spitzen, abgetreppten Strähnen auf den flächig angelegten Rücken. Im Gegensatz zu den prall gerundeten Körperformen seiner Vorgänger ist das Integument des jüngeren Kouros verfettet und erschlafft. Der Körper ist völlig verweichlicht und wirkt kraftlos und schwächlich.

In der klaren Erkenntnis, daß sich der lokale Jünglingstypus nach der Mitte des 6. Jh. in bedenklicher Weise immer weiter von dem athletischen Ideal der Kouroi entfernt, orientiert sich die Mehrzahl der samischen Bildhauer mit ihren Kouroi in der spätarchaischen Epoche an Leitbildern der Kykladen. In ganz enger Anlehnung an kykladische Prototypen in der Art der melischen Jünglinge (Taf. 13,3) ist bald nach der Mitte des 6. Jh. der hochgewachsene Kouros von Misokampos geschaffen.[40] Der straff gebaute Körper wird durch den markanten Hüfteinschnitt gegliedert. Unter dem geschwungenen Thoraxbogen senken sich die Bauchmuskeln in das Integument ein. Auch der Rücken wird unter den vortretenden Schulterblättern diagonal von flach ausgekehlten Muskeln durchzogen. In dem prononciert vorgetragenen athletischen Körperideal steht der Kouros von Misokampos unter seinen samischen Artgenossen ganz isoliert. Der Kouros, den Leukios zwischen 540–530 dem Apoll geweiht hat, schließt sich in dem gestreckten Bau des Körpers mit den auffallend breiten Schultern an die spätarchaisch-naxischen Jünglingsbilder an (Taf. 30,6).[41] Zwischen den kräftigen Beinen und den weit ausladenden Schultern

[36] Her. Mag. Buschor 9; 86 Abb. 11–2. Freyer-Schauenburg Nr. 65 Taf. 55. RichterK. Nr. 80.

[37] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 323. RichterK. Nr. 129. Eckstein a. O. 51 Abb. 4–5. PedleyIW. ...

38–9. RichterK. Nr. 121. PedleyIW. 47 Nr. 34

[39] Vathy. Buschor 20; 72 Abb. 67–9. Freyer-Schauenburg Nr. 57 Taf. 42–3. RichterK. Nr. 153. PedleyIW. 50 Nr. 39 Taf. 29.

[40] Vathy. Buschor 18; 68 Abb. 58; 61–2. Freyer-Schauenburg Nr. 52 Taf. 36–7. RichterK. ... PedleyIW. 48 Nr. 35 Taf. 23 ...

verjüngt sich der Rumpf in gleichmäßig konvexer Einziehung zur Taille. Das weich vorgewölbte, dreiecksförmige Becken setzt sich durch die angespannten Leistenmuskeln von den Schenkeln ab. Der weite Thoraxbogen senkt sich kaum spürbar zu der glatten Bauchdecke ein. Die festen Brustmuskeln drängen knapp vor. In den trapezförmigen Rücken ist die Wirbelsäule tief eingemuldet. Während bei den samischen Jünglingen der ersten Generation (Taf. 30,5) in den Kniegelenken alle Einzelheiten kostbar ausgestaltet sind, konzentriert sich der spätarchaische Bildhauer auf die wesentlichen Formen der schwach vortretenden, kubischen Kniescheiben unter den flachen Sehnenwülsten. Im Gegensatz zu dem athletischen, akzentuiert durchgegliederten Jüngling von Misokampos bewahrt der Leukios-Kouros die körperliche Fülle seiner samischen Vorgänger, die aber nur im Profil sichtbar wird. Wie die gleichzeitigen naxischen Jünglinge wirkt der Leukios-Kouros dagegen durch die eingezogenen Umrißlinien des Rumpfs in der Frontalansicht ganz schlank. Auch in der Binnenmodellierung des Rumpfs schließt sich der samische Meister eng an naxische Prototypen an. Während sich bei den älteren samischen Kouroi der Thoraxbogen als breiter Wulst vorwölbt, deutet der Bildhauer des Leukios-Kouros die Abgrenzung von Bauch und Rippen unter dem geglätteten Integument nur noch verschwommen an, läßt dafür die rahmenden Brust- und Leistenmuskeln angespannt vortreten. Im Werkstattumkreis des Leukios-Kouros (Taf. 30,6) sind zwei weitere Kourostorsen entstanden.[42] Etwas jünger sind zwei überlängte Jünglinge, die auf den vorgestreckten Armen Opfertiere hielten.[43] Die Umrißlinien sind spannungslos begradigt, Front und Rücken sind flächig angelegt, dagegen setzen die gratigen Schlüsselbeine und die tiefe Rille der Wirbelsäule harte, lineare Akzente. Die Reihe der samischen Kouroi beschließt im späten 6. Jh. ein weich gerundeter Torso, dessen stützendes Knochengerüst von dem fülligen, sanft auf- und abgleitenden Integument völlig verschleiert wird.[44] Die langen Haare fallen frei aufgelockert in wellenförmigen Strähnen auf den Rücken.

Die auf Samos aufgestellten milesischen Mantelkouroi (Taf. 32,2)[45] wurden von lokalen Bildhauern nachgebildet. Im Unterschied zu den Vorbildern ist der Oberkörper eines massig gebauten Mannes der Zeit um 530, dessen lange, gewellte Haarsträhnen wie bei den heimischen Koren in breiter rechteckiger Bahn tief auf den Rücken fallen, nur in ein Himation gehüllt, das die rechte Brust und Schulter frei läßt.[46] Ziemlich summarisch angelegt ist das kolossale Oberkörperfragment eines wohl bekleideten Gottes mit verriebenen Gesichtszügen, dessen Bart und Haar

Freyer-Schauenburg Nr. 35 Taf. 20–2. RichterK. Nr. 77. PedleyIW. 47 Nr. 33 Taf. 24–5. MEGI Nr. 131 m. Abb. Zu den spätarch.-naxischen Kouroi: S. 154.

[42] Tigani. Her. Mag. Buschor 11; 16; 18 Abb. 22–4; 53–6. Freyer-Schauenburg Nr. 37–9 Taf. 23–5.

[43] Vathy. Her. Mag. Buschor 19; 68; 70 Abb. 70; 278–81. Freyer-Schauenburg Nr. 45–6 Taf. 28–9; 31.

[44] Tigani. Buschor 19; 68 Abb. 63–4. Freyer-Schauenburg Nr. 55 Taf. 40–1.

[45] S. 378 A. 18.

[46] Tigani. Buschor 47 Abb. 166–7. Freyer-

in dicke Wellen gelegt sind.[47] Aus Poros gearbeitet ist der Unterkörper eines ausschreitenden Jünglings, der im Anschluß an kyprische Votivfiguren im Heraion einen kurzen ägyptischen Schurz trägt.[48] Die in der Großplastik singuläre Marmorstatue eines voll gerüsteten Kriegers ist die Umsetzung des in der lakonischen Bronzekleinplastik geprägten Hopliten (Taf. 18,5) in monumentales Format durch einen samischen Bildhauer (Taf. 31,1).[49] Der Glockenpanzer ist den Körperformen angepaßt. Der parabelförmige Thoraxbogen und die Linea Alba sind wie eine hängende Blüte stilisiert. Die kräftigen, weit gestellten Brustmuskeln werden durch zwei Spiralbänder markiert. Die geschlossenen Wangenklappen des ionischen Helms lassen vom Gesicht nur die schmalen mandelförmigen Augen erkennen. Wie der Manteljüngling hat auch der zwischen 530–520 entstandene samische Krieger langes reiches Haar, das in lanzettförmigen, abgetreppten Strähnen herabfällt.

Wie die Potentaten in Didyma (Taf. 32,1) weihte Aiakes, Sohn des Brychos und Vater des Tyrannen Polykrates der Göttin Hera sein überlebensgroßes Sitzbild, für das die Branchiden Pate gestanden haben (Taf. 30,4).[50] In Chiton und Himation gehüllt sitzt Aiakes behäbig auf dem hohen, gepolsterten Thronsessel und legt die Arme auf die weit auseinander gestellten Beine. Der dünne Chiton zieht sich glatt über die weich gerundete, weiblich anmutende Brust, spannt sich unter der Gürtung eng um die in voller Rundung vortretenden Beine und schiebt sich in der Mitte zu einem kräftigen Steilfaltenbündel zusammen. Der Mantel fällt in schweren, flach geschichteten Bahnen von der linken Schulter bis über das rechte Knie herab. Der samische Bildhauer orientiert sich bei dem um 540 geschaffenen Sitzbild des Aiakes in der blockmäßigen Geschlossenheit des Oberkörpers zwar noch an den jüngeren Branchiden, schließt sich dagegen in der differenzierten Beingestaltung an die nach der Mitte des 6. Jh. entstandenen thronenden Frauen in Milet an (Taf. 32,6). Eigentümlich lokal ist das weiche Einsenken des Mantels zwischen den Brustmuskeln und die leichte Aufwölbung über den Steilfalten des Chiton, die durch hängende Bogenfalten mit den Beinen verbunden sind.

Nur in Bruchstücken erhalten ist eine um 560 geschaffene Rinderführergruppe.[51] Der nackte Jüngling, dessen Rumpfgliederung an den jüngeren Kouroskoloß (Taf. 31,3) anschließt, ist frontal gerichtet und hält das neben ihm stehende Rind mit den zur Seite gedrehten Armen an einem Horn und der Leine fest. Durch die Arm-

[47] Vathy. Buschor 48 Abb. 174–6. Freyer-Schauenburg Nr. 79 Taf. 64.

[48] Tigani. Buschor 44 Abb. 150–3. Freyer-Schauenburg Nr. 76 Taf. 63. Zum Schurz vgl. S. 373 A. 193.

[49] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 39. Buschor 47 Abb. 172–3. Freyer-Schauenburg Nr. 78 Taf. 65–7. Zum Typus vgl. S. 359 A. 97.

[50] Tigani. Buschor 40; 91 Abb. 141–3; 363. Freyer-Schauenburg Nr. 67 Taf. 56–7. Curtius, Abb. [illegible]

Wildschütz 24–35 Taf. 4–5. LanglotzNK 23 Taf. 53,4. R. Tölle-Kastenbein, Herodot und Samos (1976) 30–5 Taf. 2–3a. AlfordSFAGS. 59; 65; 221–9 Nr. 21. PedleyIW. 56 Nr. 55. Dunst 116–21 Taf. 50,3. Büsing, BABesch 56, 1981, 80. Himmelmann, AKGP I 16. Vgl. Thronende in Milet: S. 374 A. 6–8 (Männer). S. 382 A. 39 (Frauen).

[51] Her. Mag. Buschor 16; 58 Abb. 47–51; 226–30. Freyer-Schauenburg Nr. 64; 85 Taf. [illegible] Schmidt 31 Taf. 11–2; 16–7.

haltung verschiebt sich die Linea Alba und die Wirbelsäule leicht zur linken Körperseite, an der das Schulterblatt des vorgestreckten Arms stärker vortritt. Eng verwandt ist der Jünglingstorso aus einer ähnlich verhalten bewegten Gruppe.[52] Leicht in sich gedreht ist auch ein mit einem Schultermantel bekleideter Jünglingstorso.[53] Etwas jünger als der Stifter der Geneleos-Gruppe (Taf. 31,2) ist der Torso eines liegenden Zechers von einem weiteren Familienanathem.[54] Von einer Herme stammt der schlecht erhaltene Kopf des bärtigen Gottes, dessen reiches Haar in schweren Wellen herabfällt.[55] Stark fragmentiert ist auch ein bärtiger Kopf.[56]

In spätarchaischer Zeit wurden in den samischen Nekropolen liegende Löwen mit massigen, wenig gegliederten Körpern aufgestellt.[57] Ein kolossaler Raubvogel, das heilige Tier der Kybele, wurde im späten 6. Jh. in ihren Kultbezirk in der Stadt geweiht.[58] Eine Schildkröte bildete den Klangkasten einer in das Heraion geweihten Marmorleier.[59]

Die aus Poros und Kalkstein errichteten Kultbauten des Heraion waren mit figürlichem Schmuck aus den gleichen Materialien verziert. Ein früher Vorläufer der Relieffriese ist der in die Quadern des Hekatompedos II eingeritzte, farbig ausgemalte Zug von Kriegern aus dem zweiten Viertel des 7. Jh., deren klobige Köpfe mit den schräg abgeflachten Gesichtsprofilen noch der geometrischen Formsprache verpflichtet sind.[60] Ein Quaderblock zeigt eingeritzte Kriegsschiffe.[61]

In den Jahren nach 580 erbauten die Samier für die Göttin Hera in ihrem Heiligtum einen kolossalen jonischen Dipteros aus Kalkstein, der als erster seiner Art von den heimischen Erzgießern und Architekten Rhoikos und Theodoros entworfen wurde.[62] Das von einer Holzkonstruktion getragene Tondach wurde an den Ecken von Sphinx-Akroteren bekrönt.[63] An den Wänden der U-förmigen Umfassungsmauern des großen Altars lief ein niedriger, nur in kleinen Bruchstücken erhaltener Kalksteinfries mit im Format unterschiedlichen Tieren, Mischwesen und Sphingen an den Ecken entlang.[64] Auf den Zungenmauern waren wohl zudem rundplastische Gorgonen aufgestellt.[65] Der Tyrann Polykrates ließ schon bald nach seinem Regierungsantritt 538 den Rhoikos-Tempel durch einen noch größeren Dipteros ersetzen,

[52] Her. Mag. Buschor 55 Abb. 207–8. Freyer-Schauenburg Nr. 138 Taf. 85.
[53] Tigani. Buschor 52 Abb. 189. Freyer-Schauenburg Nr. 66 Taf. 53.
[54] Vathy. Buschor 49 Abb. 177; 180. Freyer-Schauenburg Nr. 70 Taf. 58. DentzerMBC. 157; 163 S 20 Abb. 136.
[55] Tigani. Freyer-Schauenburg Nr. 80 Taf. 67.
[56] Tigani. Buschor 68 Abb. 283–4. Freyer-Schauenburg Nr. 77 Taf. 64.
[57] Vathy. Tigani. Buschor 58 Abb. 218–9. Freyer-Schauenburg Nr. 81–3 Taf. 68–9. GabelmannLöwenb. 119 Nr. 102–3; 107.
[58] Pythagoreion 189. Freyer-Schauenburg, AKGP I 66–71 Taf. 26–7.
[59] Her. Mag. Buschor 56 Abb. 209–10. Freyer-Schauenburg Nr. 84 Taf. 70.
[60] Her. Mag. Freyer-Schauenburg Nr. 103 Taf. 77. Buschor: Festschr. A. Rumpf (1950) 32–7. FeltenGTF. 18–44 Nr. 4 Taf. 1,3.
[61] Her. Mag. (ehem.). Freyer-Schauenburg Nr. 105 Taf. 77.
[62] A. 92.
[63] Her. Mag. Buschor, AM 72, 1957, 3 Beil. 2. ÅkerströmATK. 98. GoldbergTDAGA. 153 S 64.
[64] Her. Mag. Freyer-Schauenburg Nr. 106–12; 128 Taf. 79; 84. Buschor, AM 58, 1933, 1–7 Beil. 1–3 (in röm. Zeit in Marmor erneuert). Ders., AM 72, 1957, 24 Beil. 26–30. GabelmannLöwenb. 119 Nr. 112. FeltenGTF. 18–44 Nr. 12.
[65] Her. Mag. Freyer-Schauenburg Nr. 135–7 Taf. 85; 88.

der niemals vollendet wurde. An den Außenwänden der Cella waren wahrscheinlich ca. 2,00 m hohe Kalksteinfriese angebracht, in denen liegende Zecher, stehende Männer und Frauen in Kultprozessionen, Tiere und ungedeutete Szenen in bunter Folge aneinander gereiht sind, die wie beim Rhoikos-Altar an den Ecken von hokkenden Sphingen gerahmt werden.[66] Die Arbeiten an den Friesen setzen bald nach Baubeginn ein und dauern bis in die Zeit des Strengen Stils. Zu den frühen Arbeiten gehören die relativ großen Relieffragmente mit einem massigen, liegenden Zecher (156) und den Köpfen eines Mannes und einer Frau (113–4). Die Haare fallen in treppenartig abgestuften Bandsträhnen auf den Rücken, das kurze, hochgekämmte Stirnhaar ist dagegen ganz fein gewellt. Das füllige Frauengesicht ist weich gerundet, die Augen sind mandelförmig geschnitten, die geschwungenen Lippen sind leicht geöffnet. Nächstverwandt ist der in Ritzlinien skizzierte, in Details korrigierte Frauenkopf auf einer wohl nicht endgültig ausgeführten Friesreliefplatte aus dem Tempelinnenraum.[67] Die Wände des Pronaos schmückte ein zweiter, nur ca. 1,20 m hoher Fries mit ähnlichen Bildthemen wie in den Reliefs der Cellaaußenmauern, der nach dem kalligraphischen Faltenwurf der dünnen, eng um die Körper gespannten Gewänder am Ende des 6. Jh. geschaffen wurde.[68]

Im samischen Heiligtum der Hera werden in einer Schatzinschrift des 4. Jh. und von den späteren antiken Autoren zwei Xoana der Göttin angeführt.[69] Das von Fischern an der Mündung des Imbrasos gefundene, alte Kultbild, die σάνις, war eine unbearbeitete, mit den Zweigen des Lygos-Baumes umwickelte Holzplanke, die unter dem Archontat des Prokles anthropomorph ausgestaltet wurde. Das neue, zweite Holzkultbild war ein Werk des zusammen mit Rhoikos und Theodoros genannten aiginetischen Bildhauers Smilis, das demnach für den ersten Dipteros geschaffen wurde. Die jährlichen Kulthandlungen sind mit dem altehrwürdigen Hera-Kultbild zu verbinden, das in einem Bad gewaschen und anschließend mit diversen Gewändern bekleidet wurde. Die Denkmäler der Kleinkunst geben offensichtlich das alte, in wirkliche Gewänder eingehüllte Kultbild wieder, das mit einem Polos bekrönt war und Schalen in den ausgestreckten Händen hielt. Die sicher nur in großen Zügen erfolgte Anthropomorphisierung des Xoanon, die durch eine im Typus übereinstimmende dädalische Holzvotivfigur der Hera bezeugt wird (Taf. 31,6),[70] geht wohl mit der Errichtung der frühen Hekatompedoi in der ersten Hälfte des 7. Jh. zusammen. Das neue Kultbild des Smilis, das in der Haltung an die alte σάνις anschloß, muß man sich in der Art der gleichzeitigen samischen Koren (Taf. 30,2) vorstellen.

[66] Her. Mag. Freyer-Schauenburg Nr. 113–5; 129–34; 155–72 Taf. 78; 80–1; 83–4; 93–5. Buschor, AM 58, 1933, 7–10; 16–21 Abb. 3 Beil. 3; 7–9. Ders., AM 72, 1957, 26–34 Beil. 31–5; 39–43. BookidisASAP. 286; 289 F 63; 65. FeltenGTF. 18–44 Nr. 20; 33.
[67] Louvre. Cat. Nr. 2722. Freyer-Schauenburg Nr. 104 Taf. 78.
[68] Her. Mag. Freyer-Schauenburg Nr. 116–27 Taf. 81–3; 95. Buschor, AM 58, 1933, 10–7 Beil. 4–7. Ders., AM 72, 1957, 30 Beil. 36–8. BookidisASAP. 289–92 F 64. DentzerMBC. 605 R 312. FeltenGTF. 18–44 Nr. 21.
[69] Paus. VII 4,4.7. Clem. Al. Protr. IV 47,2 (Olympichos); 46,3 (Aethlios). Stählin, Athe-

praep. ev. III 8; Frg. 100 Pfeiffer. Diegesis IV 22–9. Mras, Rhein. Museum 87, 1938, 277–84. Ders., WSt 56, 1938, 45–54. Buschor, AM 55, 1930, 1–9 Abb. 1–2. H. Thiersch, Ependytes und Ephod (1936) 9. F. Willemsen, Frühe griech. Kultbilder (Diss. 1939) 13; 39. Ohly, AM 68, 1953, 25–50 Beil. 1–4 Taf. 9–10. RE IX A 2142. SimonGG. 54 Abb. 48–9. R. Fleischer, Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien (1973) 202–23 Taf. 83b–88. PapadopoulosXS. 91–5. RomanoEGCI. 250–71. Smilis: S. 309 A. 2. Bouppalos: S. 336 A. 21.
[70] S. 309 A. 170.

Zwei naiskosförmige Kalksteinweihreliefs der thronenden Kybele aus dem Heraion[71] und aus dem von Samiern besiedelten Amorgos[72] sind handwerklich bescheidene Arbeiten. Ein Marmorsarkophag aus der Nekropole des Stadtgebietes ist in Form eines jonischen Tempels ausgeführt.[73] Seit der zweiten Hälfte des 6. Jh. werden auf den Gräbern in Samos von Palmettenanthemien bekrönte, bildlose Stelen zumeist aus Kalkstein aufgerichtet, die in frühklassischer Zeit von reliefierten Bildstelen aus Marmor abgelöst werden.[74] Die mit Kopfprotomen geschmückten Marmorlampen aus dem Heraion sind aus Naxos importiert.[75]

Die samische Erzgießerschule stellt sich den führenden Bronzewerkstätten des Mutterlandes künstlerisch als ebenbürtig zur Seite, ist ihnen in der Technik der Bronzearbeit sogar überlegen.[76] Der hohe Standard der samischen Bronzeplastik basiert auf der engen Berührung der Erzgießer der Insel mit der hochentwickelten Bronzeplastik des Vorderen Orients und Ägyptens, mit der sie durch die zahlreichen aus dem östlichen Mittelmeerraum importierten Votivfiguren im heimischen Heraion[77] aber auch durch direkte Kontakte mit den Bronzewerkstätten des Ostens vertraut waren. Die größte Leistung der samischen Erzgießer, die den Ruhm der Schule begründet hat, ist die Übernahme des Hohlgußverfahrens für die Herstellung großformatiger Bronzeskulpturen aus der ägyptischen Plastik schon im 7. Jh., das die Samier später den übrigen griechischen Kunstzentren vermittelt haben.[78] Die spätere literarische Tradition[79] spricht die „Erfindung" des Erzgusses im griechischen Raum allerdings erst dem in der ersten Hälfte des 6. Jh. tätigen Künstlerpaar Rhoikos[80] und Theodoros[81] zu, die die Technik der Metallarbeit durch ihre eigenen Erfindungen weiterentwickelt und das neue Hohlgußverfahren durch ihre monumentalen Bronzebildwerke in Griechenland populär gemacht haben.

Rhoikos, Sohn des Phileas, schuf die Bronzestatue der Nyx im Artemision von Ephesos, die als besonders altertümlich galt.[82] Theodoros, Sohn des Telekles,[83] wird unter den ältesten griechischen Bildhauern aufgeführt.[84] Vater und Sohn schufen zusammen das Bronzebild des in Schrittstellung stehenden Apollon Pythios in Samos.[85] Die eine Hälfte wurde von Telekles in Samos, die andere

[71] Tigani. Freyer-Schauenburg Nr. 87 Taf. 73. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 134; 302 Nr. 62.

[72] Dresden 1636. Treu, AA 1898, 52 Nr. 1 m. Abb. LanglotzNK. 163 Taf. 60,2. Naumann a. O. 137; 303 Nr. 65. S. 181 A. 4.

[73] Vathy. Freyer-Schauenburg Nr. 102 Taf. 76. Kleemann: Festschr. F. Matz (1962) 44–55 Taf. 12–5.

[74] Tigani. Freyer-Schauenburg Nr. 88–100 Taf. 72–5. NeumannPGW. 9; 30. MEGI Nr. 146–8 m. Abb.

[75] S. 159 A. 59.

[76] Gießereibetriebe: Schmidt, AM 87, 1972, 165–85 bes. 178.

[77] U. Jantzen, Ägyptische und Orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos (Samos VIII, 1972). (Herrmann, Gnomon 47, 1975, 392–402. Höckmann, AnzAW 29, 1976, 226. Boerker-Klähn, OLZ 70, 1975, 533–45). Kyrieleis, JdI 94, 1979, 32–48 Abb. 1–20. Furtwängler, AM 96, 1981, 74–84; 133 Taf. 17–8,2.

[78] BrunnGrK. I 30–8. SQ 273–94. Buschor, AM 55, 1930, 49. Byvanck, Mnemosyne 3. Ser. 12, 1945, 318. Schmidt 40. Davis 73.

[79] Plin. 35, 152: plastice (Tonbildnerei), in der Quelle war wohl Erzguß gemeint. Paus. VIII 14,8. IX 41,1. X 38,6. III 12,10 (wo σίδηρον überliefert). Kluge, JdI 44, 1929, 4; 28. Lehmann-Hartleben, Boreas 4, 1981, 11.

[80] RE I A 1003 (6). ALBildK XXVIII 224. EAA VI 672. SQ 273–93.

[81] RE V A 1917 (195). ALBildK XXIX 598. EAA VII 811 (1). SQ 273–93.

[82] Paus. X 38,6–7. Studniczka: Antike Plastik (Festschr. W. Amelung 1928) 254. S. 393 A. 20.

[83] RE V A 324 (3). ALBildK XXIX 510. EAA VII 672.

[84] A. 89. Plat. Ion 533A.

[85] Diodor I 98. Athenag. pro Chr. 17,4

Hälfte von Theodoros in Ephesos gegossen, beide Hälften paßten nahtlos aneinander. Die beiden Künstler sollen das komplizierte Teilgußverfahren bei einem Besuch in Ägypten gelernt haben. Die bronzene „Bildnisstatue" des Theodoros hielt in den Händen eine Feile und ein Viergespann, das von den Flügeln einer Fliege bedeckt wurde, ein mikrotechnisches Wunderwerk.[86] Theodoros arbeitete als Toreut den Silberkrater des Kroisos[87] und einen weiteren aus Gold,[88] als Gemmenschneider den Ring des Polykrates.[89] Theodoros hat zudem eine Reihe von Werkzeugen zur Metallbearbeitung erfunden.[90] Der Tyrann Polykrates stiftete die Bronzestatue eines Kitharoiden in das heimische Heraion.[91]

Die Erzgießer Rhoikos und Theodoros waren auch bedeutende Architekten, die den Plan des kolossalen Dipteros im samischen Heraion entworfen haben.[92] Theodoros festigte für den Bau des Artemision in Ephesos den Untergrund,[93] in Sparta errichtete er die Skias.[94]

Die samischen Erzgießer knüpften durch ihre Arbeiten für das überregionale Zeus-Heiligtum in Olympia (Taf. 31,4.7) enge Kontakte mit den führenden Kunstzentren der Peloponnes, die ihrerseits Bronzevotive nach Samos lieferten. Der reich mit Figuren geschmückte, riesige lakonische Bronzekrater, der ursprünglich für Kroisos bestimmt war, gelangte auf Umwegen nach Samos.[95] Von lakonischen Bronzekesseln im Heraion stammen ein liegender Löwe[96] und ein schreitender Hoplit.[97] Aus dem reichen Erlös der Tartessos-Fahrt ließen die Samier von heimischen Erzgießern einen von drei knienden Kolossen getragenen, mit Greifenprotomen verzierten argivischen Krater als Votivgabe für Hera anfertigen.[98]

Die argivischen Greifenkessel wurden seit der ersten Hälfte des 7. Jh. in den samischen Gießereibetrieben nachgebildet (S. 235). Die samischen Bronzegießer produzieren zunächst nur wenige Greifenkessel für die regionalen Heiligtümer der Insel[99] und im benachbarten Milet[100] und schließen sich in der Treibtechnik und der Formensprache der frühen Protomen noch genau an die argivischen Vorbilder an. Die samische Greifenkesselproduktion steigt im zweiten Viertel des 7. Jh. rapide an, erreicht in der reif- und spätdädalischen Epoche ihren Höhepunkt und klingt in hocharchaischer Zeit allmählich aus. In ihrer Blütezeit sind die samischen Greifenkessel auch unter den Votiven in Olympia zahlreich vertreten.[101] Der rasche Aufschwung der samischen Greifenkesselproduktion beruht im wesentlichen auf einer Verbesserung der Arbeitstechnik. Durch die engen Kontakte mit dem Orient übernahmen die samischen Erzgießer als erste griechische Künstler von den ägyptischen Bronzewerkstätten das neue, der heimischen Treibtechnik überlegene Hohlgußverfahren und stellten noch vor der Mitte des 7. Jh. die großformatigen Greifenprotomen in der stabilen Gußtechnik her (S. 15). Die gegossenen samischen Greifenprotomen setzen sich jetzt deutlicher von den gewaltigen, getriebenen Exemplaren des Festlandes ab. Der Hals ist schlanker und stärker gekrümmt, der Raubvogelkopf wird kleiner, die Oberflächenmodellierung ist durch das

Schoedel. B. Schweitzer, Zur Kunst der Antike I (1963) 135. PapadopoulosXS. 2; 49.

[86] Plin. 34, 83. Vgl. Cheirisophos; S. 121 A. 35.

[87] Herod. I 51.

[88] Athen. XII 514 F (JacobyFGH. II Nr. 125,2). Himerios (Eclog. 31,8) schreibt Theodoros auch die goldene Rebe der Perserkönige (Herod. VII 27) zu. SQ 286–7. P. Jacobsthal, Ornamente griech. Vasen (1927) 102.

[89] Herod. III 41. Paus. VIII 14,8.

[90] Plin. 7, 198. Pernice, ÖJH 8, 1905, 51.

[91] Apul. Florida XV 51–55 (Helm). Auf Bathyllos oder Pythagoras gedeutet. Dunst 128.

[92] Herod. III 60. Plin 36, 86 u. 90. Furtwängler, AM 99, 1984, 97–103. S. 356 A. 62.

[93] Diog. Laert. II 103. Hesych. Milesius Fr. 34 (C. Müller, Fragmenta Historicorum Graecorum IV (1885) 167). RE Suppl. XII 1658. S.

[94] Paus. III 12,10. S. 216 A. 21.

[95] Herod. I 70. III 47. S. 223 A. 75.

[96] Vathy B 5. GabelmannLöwenb. 117 Nr. 69a Taf. 11,1–2. Dunst 140–4 Abb. 6 Taf. 56. S. 224 A. 83.

[97] Vathy B 302. Buschor 48 Abb. 170–1. Jost, BCH 99, 1975, 359 Nr. 15. S. 224 A. 85.

[98] Herod. IV 152. Dunst 99. Vgl. S. 234 A. 19–20.

[99] Vathy. U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (1955). (Herrmann, Gymnasium 64, 1957, 377–80). Jantzen, AM 73, 1958, 26–49 Beil. 28–52. Benson, AntK 3, 1960, 58–70 Taf. 1–2. Kopcke, AM 83, 1968, 284 Nr. 98–102 Taf. 113–4,1. Furtwängler a. O. 97; 136 Taf. 25; 31,1; 34,1–2. Kyrieleis, AM 92, 1977, 80–4; 87 Taf. 35–7 (Stierkopfattaschen). H.-V. Herrmann, OF XI (1979) bes. 155–60; 205–9.

[100] S. 389 A. 65.

Gußverfahren bedingt geschlossener und einfacher. In der Spätphase erstarren die Greifenköpfe in dekorativem Formalismus. An den samischen Kesseln werden erst in der zweiten Hälfte des 7. Jh. handwerklich bescheidene Sirenenattaschen angebracht, deren Köpfe den Typen der Großplastik folgen. Die Köpfe der frühen Sirenen sind maskenhaft flach angelegt.[102] Die vertikal gerichteten Gesichter sind wie ein Keil zugespitzt, Augen, Nase und Mund sind zeichenhaft angedeutet, die Haarmasse ist fein gesträhnt. Die späteren Sirenenattaschen sind auf die jetzt vollgerundeten, von einer üppigen Haarmasse gerahmten Köpfe reduziert.[103] Die U-förmigen Gesichter biegen von der vorderen Ebene abrupt in die Tiefe um. Die samischen Kessel sind zudem mit Stierkopfattaschen und Schlangenköpfen geschmückt, dagegen fehlen die Löwenprotomen. Die Greifenkessel wurden von getrennt gearbeiteten Stabdreifüßen gestützt, deren offenes Gestänge mit Pferdeköpfen, Löwen und Mischwesen verziert war.[104] Eine doppelköpfige Sphinx von einem Stabdreifuß aus Olympia ist nach dem massigen, weich gerundeten Löwenkörper und der engen Verwandtschaft der Gesichtszüge mit der samischen Karyatide (Taf. 31,4) in einer Werkstatt der Insel gearbeitet.[105] Mit den Stierkopfattaschen ist ein Stierkopfrhyton aus dem Heraion zu verbinden.[106] Wie der Kesselschmuck ist auch der dädalische Löwenkopfwasserspeier eines Brunnens von der orientalischen Kunst geprägt.[107] Der Raubtierkopf, auf dem ein Frosch sitzt, steht nämlich mit der dekorativen Stilisierung der Palmettenschnauze und den herzförmigen Ohren noch in der Tradition des assyrischen Löwenbildes.

Die frei stehenden samischen Bronzefiguren der ersten Hälfte des 7. Jh. sind in den Typen von den lokalen Terrakotten (S. 368) abhängig. Noch ganz von der subgeometrischen Formsprache geprägt ist ein Kopf, dessen kugelig gerundetes Gesicht schräg nach hinten geneigt ist.[108] Die breite Nase ragt spitz vor, der Mund und die großen Augen sind deutlich markiert. Die schweren Haarsträhnen sind durch tiefe Einschnitte gegliedert. Das ursprünglich ca. 0,50 m hohe Sphyrelaton einer Frau aus der Mitte des 7. Jh. hat wie die weiblichen Tonfiguren einen walzenförmigen Körper, auf dem sich die angelegten Arme schemenhaft abzeichnen.[109] Das mit dem älteren Kopf in der Anlage übereinstimmende Gesicht ist jetzt den neuen archaischen Gestaltungsgesetzen folgend vertikal gerichtet. Die Haare fallen in glatter Bahn auf Brust und Rücken. Samische Erzgießer haben im letzten Viertel des 7. Jh. das von einem heimischen Bildhauer geschaffene, von Karyatiden getragene Marmorperirrhanterion (Taf. 30,1) in Bronzehohlgüssen nachgebildet. Von den Karyatiden eines samischen Perirrhanterion in Olympia sind nur zwei identische Kopffragmente mit einem Polster auf dem Schädel und eine Brustpartie mit graviertem Gewandmuster erhalten.[110] Von den drei im Kreis angeordneten Karyatiden eines weiteren Bronzeperirrhanterion der Zeit um 620 in Olympia ist ein drittellebensgroßer Kopf vollständig erhalten, der mit einem flachen Polster auf dem nach hinten abgeschrägten

[102] Vathy B 1341. Jantzen, AntK 10, 1967, 91 Taf. 25–6,1. Kopcke a. O. 284 Nr. 97 Taf. 112. MEGI Nr. 111 m. Abb.

[103] Vathy B 305–307. Jantzen a. O. 92 Taf. 26,5–27,3.

[104] Jantzen, Greifenkessel 87–94 Taf. 60–3. GabelmannLöwenb. 115 Nr. 51–4; 73 Taf. 11,3. Kyrieleis (1986) 197 Abb. 9. Vgl. S. 373 A. 194.

[105] AthenNM. 6235. Herrmann, OF XI 189 S 90; 203; 206 Taf. 90. Dörig: Forschungen und Funde (Festschr. B. Neutsch ...

[106] Vathy B 1866. Kopcke a. O. 289 Nr. 113 Taf. 121. MEGI Nr. 117 m. Abb.

[107] AthenNM. 16512. Buschor 57 Abb. 213; 216–7. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 46. MEGI Nr. 119 m. Abb.

[108] Vathy B 212. Dörig, AM 77, 1962, 77 Beil. 19,1–4.

[109] Vathy B 205. Buschor 24; 73; 77 Abb. 74; 77; 313–6. PapadopoulosXS. Taf. 10.

[110] Inv. B 1161–1162; 1198. Kunze, Olym-...

Schädel das mit einer Eisenstange abgesicherte Becken trug (Taf. 31,4).[111] Der Frauenkopf ist auf die Frontansicht berechnet, die Rückseite ist daher abgeflacht, die Ohren sind nicht angegeben, das U-förmige Gesicht entfaltet sich in seiner vorderen Ebene. Die fleischigen Wangen überspielen die Wölbung der Jochbeine. Das schwere Kinn ist leicht gerundet, die schmalen Lippen sind kaum merklich zum Lächeln verzogen. Die mandelförmigen, ursprünglich in Elfenbein oder Glasfluß eingelegten Augen sind in flache Höhlen eingebettet. Charakteristisch samisch ist die rückwärts fliehende Profillinie der breiten Nase und der niedrigen Stirn sowie die sonst nur von lokalen Terrakotten bekannte Haarfrisur. Die Haare fallen in geschlossener Bahn auf die Schultern, fein gravierte Schlangenlinien deuten die gewellten Strähnen an, die in Schläfenhöhe durch vertikale, hinten auslaufende Bänder zusammengehalten werden. Der früheste erhaltene Kopf einer monumentalen, hohl gegossenen Bronzestatue in Griechenland besticht durch die sichere Beherrschung der neuen, komplizierten Gußtechnik. Im Unterschied zu den getriebenen Sphyrelata zeichnet sich der gegossene Kopf ähnlich wie die frühen Skulpturen aus hartem Marmor durch großzügig geschnittene, klar gegliederte Formen aus, die Oberfläche ist ganz verhalten durchmodelliert, Details wie die Haare sind durch Kaltarbeit differenziert. Dem Karyatidenkopf geht eine im Profil etwas markanter geschnittene Frauenkopfprotome mit identischer Haarfrisur von einem Bronzegefäß aus dem Heraion voraus.[112] Jünger ist ein hohl gegossener, stark korrodierter Kopf aus dem Meer vor der dalmatinischen Küste.[113]

Die Lücken in der Überlieferung der monumentalen samischen Frauenstatuen werden im 6. Jh. durch eine Reihe hervorragender weiblicher Bronzefiguren geschlossen, die vor allem die in der Großplastik nicht erhaltenen Kopftypen der hocharchaischen Koren bieten. Nachbildung der Frauen der Cheramyes-Gruppe (Taf. 30,2) ist eine kleine, um 570 geschaffene Bronzekore aus dem Heraion, die im Körperbau und in der Schrägmanteltracht genau den monumentalen Vorbildern folgt.[114] Die Armhaltung ist spiegelbildlich variiert, die erhobene rechte Hand hält eine Frucht vor die Brust, der linke Arm ist gesenkt. Die Mantelfalten sind nur skizziert, die Steilfalten des Chiton werden durch eine breite Mittelborte mit Mäandermuster unterbrochen. Im Unterschied zur Großplastik ist die Bronzekore nicht verschleiert. Die durch einen Reif zusammengehaltenen Haare fallen in schweren Perllocken auf Brust und Rücken. Das volle Frauengesicht zeigt noch keine ausgeprägt weiblichen Züge und schließt sich ganz eng an die kolossalen Kouresköpfe

[111] Karlsruhe F 1890. Studniczka: Antike Plastik (Festschr. W. Amelung 1928) 245–54 Abb. 1–2 Taf. 20. Walter, AM 74, 1959, 45 Beil. 97,3. Eckstein: Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jh. v. Chr. (1970) 52–5 B 10 Taf. 20–1. C. Davaras, AntK Beih. 8, 1972, 54 Nr. 19 Abb. ... geom. und früharch. Periode (1982) 54. HDGA Nr. 104 m. Abb.

[112] Vathy B 845. Dörig, AM 77, 1962, 78 Beil. 19,5–6.

[113] Amsterdam. Mededelingenblad Vereniging van Vrienden van het Allard Pierson Museum 34 (1982) 4 Abb. 9.

(Taf. 31,3) an. Wegen des kleinen Formats ist die Gesichtsmodellierung etwas schärfer akzentuiert, die Mundspalte ist breit gekerbt, die Augen sind weiter geöffnet. Der in der Großplastik nur aus zwei Fußpartien bekannte Frauentypus zwischen den Koren des Cheramyes (Taf. 30,2) und des Geneleos (Taf. 30,3) ist durch eine weibliche Gerätstütze der Zeit kurz nach 570 in Olympia vertreten, die mit einem ringförmigen Polster auf dem Kopf ein mit einer Eisenstange befestigtes Thymiaterion oder Perirrhanterion trug (Taf. 31,7).[115] Die Beckenstütze, die in einem Fruchtbarkeitsgestus mit der linken Hand eine Brust umspannt und daher wohl als Aphrodite zu deuten ist, stimmt im Körperbau und in der Tracht mit der Bronzekore aus dem Heraion überein. Nach dem Vorbild der milesischen Koren (S. 380 Taf. 33,6) staut sich der Chiton zwischen den Beinen zu einer wulstartigen Paryphe zusammen, die von der gesenkten rechten Hand der Göttin in einer Schlaufe zur Seite gezogen wird. Auf dem kurzen Hals sitzt ein gewaltiger Kopf. Das fast kreisrunde Gesicht der Göttin breitet sich flächig aus. Das schwere Kinn und die vollen Wangen sind nur wenig vorgewölbt. Die wulstigen Lippen senken sich in den Winkeln leicht in das Integument. Die breite Nase ist rechtwinklig gegen die Brauenbögen abgesetzt. Die großen, von scharfen Lidern gerahmten Augen waren in kontrastierendem Material eingelegt. Die mächtige Stirn ist schräg nach hinten geneigt. Die glatte Haarmasse wird durch einen Reif zusammengehalten. Vor den Ohren rollen sich zwei Locken auf. Der Kopf der Göttin hebt sich in den riesigen Dimensionen und in der flächigen, kreisrunden Anlage scharf von dem wohl proportionierten, fest gebauten Kopf der etwas älteren Kore aus dem Heraion ab. Wie in der von Milet übernommenen Chitonraffung und in der Geste der linken Hand folgt der samische Erzgießer auch im Kopftypus der Gerätstütze dem stärker vom Orient beeinflußten Frauenideal der jonischen Nachbarn auf dem kleinasiatischen Festland (Taf. 34,1). Gleichzeitig mit den Koren des Geneleos (Taf. 30,3) ist die fußhohe, hohlgegossene Bronzestatuette einer Frau aus dem Heraion entstanden, die wie diese nur mit dem gegürteten Ärmelchiton bekleidet ist, der in zwei langen Bäuschen über die Hüften herabfällt.[116] Im Unterschied zu der Beckenträgerin ist der Unterkörper bereits abgeflacht, dagegen sind die Füße noch nicht wie bei den Geneleos-Koren in Schrittstellung auseinander gesetzt sondern stehen geschlossen nebeneinander. Die gesenkte rechte Hand zieht die Mittelparyphe des Chiton vor den Beinen nur leicht zur Seite, die linke Hand ist mit einem Weihgeschenk vorgestreckt. Der von schweren Haarbahnen gerahmte Korenkopf folgt in dem flächigen, kreisrunden Gesichtsbau der Göttin aus Olympia (Taf. 31,7). Die Gesichtszüge sind aber artikulierter durchmodelliert. Die fülligen Wangen und das schwere Kinn wölben sich prall vor. Der schmallippige Mund ist breit zum Lächeln verzogen. Die mandelförmigen, von scharfen Lidern gerandeten Augen waren eingesetzt. Auch in den reduzierten Dimensionen ist der

[115] AthenNM. 6149. A. Furtwängler, Olympia IV (1890) Nr. 74 Taf. 7. Buschor 33 Abb. 118–20; 126–7. [...]

[116] Vathy B 1441. Greifenhagen, JbBerlMus 7, 1965, 145 Abb. 25. Freyer-Schauenburg 26; [...]

Kopf besser auf den Körper abgestimmt. In der Nachfolge der Schwestern der Geneleos-Gruppe (Taf. 30,3) steht eine in Haltung und Tracht übereinstimmende, aber etwas schlanker gebaute Kore.[117] Das volle, zur Mittelachse vorgewölbte Gesicht schließt sich nicht an die breitflächigen Köpfe der unmittelbar vorausgehenden weiblichen Bronzefiguren sondern an die ältere Bronzefrau im Typus der Cheramyes-Koren (Taf. 30,2) an. Das lange Haar ist im Nacken zu einem Krobylos hochgebunden. Eine um 540 entstandene Athena Promachos, die am ausgestreckten linken Arm einen Schild und in der gesenkten rechten Hand einen Speer hielt, trägt über dem Chiton und Schrägmantel, die durch Röhrenfalten aufgelockert sind, noch den langen samischen Rückenschleier.[118] Die Schrittstellung der Geneleos-Koren (Taf. 30,3) ist in weit ausgreifende Bewegung umgesetzt. Der von einem Helm geschützte Kopf stimmt im Typus mit dem der gleichzeitigen Kore überein, ist aber feingliedriger durchmodelliert. Eine Kore des ausgehenden 6. Jh. von der Athener Akropolis gibt sich durch die weich gerundeten Züge des vollen Gesichtes als samische Bronzearbeit zu erkennen.[119] Wie die späten samischen Marmorkoren wirkt auch das Mädchen von der Akropolis starr und unbelebt. Die Gewänder lösen sich nicht vom Körper, der Schrägmantel ist nur an den dünnen Ritzungen des diagonalen Tragebandes und der Steilfalten zu identifizieren, der Chiton wird von der gesenkten linken Hand nur leicht gelüpft. Die Beine sind fast geschlossen nebeneinander gestellt. Ein etwas früher entstandenes, mit einem Chitoniskos bekleidetes Mädchen aus dem Heraion, das die Stütze eines Standspiegels bildete, ist von den samischen Jünglingen nur durch die spitzen Brüste zu unterscheiden.[120]

Vorläufer der monumentalen samischen Kouroi ist die handwerklich bescheidene Bleistatuette eines nackten, spätdädalischen Jünglings, der im Körperbau mit dem dreiecksförmigen, abgeplatteten Rumpf, der noch ohne Beckenangabe auf den mächtigen Beinen sitzt, dem U-förmigen Gesicht und den schweren Perllocken naxischen Prototypen (Taf. 8,4; 9,4–5) folgt.[121] Im 6. Jh. schließen sich die samischen Erzgießer mit den stattlichen Bronzefiguren der Kouroi und Opferträger, die zum Teil in der Material sparenden Hohlgußtechnik gearbeitet sind, eng an die heimische Großplastik an. Ein nackter Jüngling der Zeit von 570–560, der auf den vorgestreckten Armen ein Opfertier hielt, hat die kolossalen Kouroi (Taf. 30,5; 31,3) zum Vorbild.[122] Die mächtigen Beine stehen in Schrittstellung. In die Oberschenkel senken sich seitlich die Streckermuskeln ein, an den Unterschenkeln treten die Schienbeine gratig vor, die ellipsenförmigen Kniescheiben werden durch tiefe Kerbungen gegen das Integument abgegrenzt. Auf den langen Beinen sitzt ein kurzer, gedrun-

[117] Oxford 1967.518. Catling, ARepLondon 14, 1967/68, 53 Nr. 21 Abb. 9.

[118] BaselAM. BS 509. Herdejürgen, AntK 12, 1969, 102–10 Taf. 45–6.

[119] [...]

[120] Vathy B 3. Buschor 32 Abb. 115–7. CongdonCMAG. Nr. 124.

[121] FlorenzMA. Minto, CrdA 8, 1943, 17–20 Taf. 13–4. Buschor 62 Abb. 233–5. RichterK. Nr. 21. EAA VI 176 Abb. 191.

[122] [...] Buschor 68 Abb. 275–7.

gener Rumpf. Der parabelförmige Thoraxbogen kragt über das weiche Bauchdreieck mit der eingeritzten Linea Alba und dem runden Nabel vor. Die Brustmuskeln sind fraulich gerundet. Das volle Gesicht ist verhalten durchmodelliert. Die fleischigen Wangen wölben sich kaum merklich über den Jochbeinen und biegen dann in gleichmäßiger Rundung zu den Ohren um. Der schmallippige Mund ist gerade geführt. Der Sattel der breiten Nase ist stumpfwinklig gegen die gratigen Brauenbögen abgesetzt. Die mandelförmigen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen liegen in flachen Höhlen. Die schweren, auf Brust und Rücken fallenden Perllocken werden durch einen Reif zusammengehalten, über den das Stirnhaar hochgekämmt ist. Der meisterhafte Opferträger stellt sich den Marmorkouroi als im künstlerischen Rang adäquate Bronzearbeit gegenüber, die natürlich wegen der geringen Größe die differenzierte Formsprache der Großplastik vereinfacht und die Details dementsprechend stärker akzentuiert. Ein gleichzeitig entstandener Opferträger ist schwerer gebaut und fülliger im Gesicht.[123] Mit den beiden frühen Opferträgern ist ein hohl gegossener, nur in der Beinpartie erhaltener Kouros in Olympia zu verbinden.[124]
Die Kouroi[125] und Opferträger[126] des mittleren 6. Jh. sind im Verhältnis zu ihren im Unterkörper stark überlängten Vorgängern ausgewogener proportioniert. Auf den etwas kürzeren und schlankeren Beinen wirkt der Rumpf gestreckter. Die massigen Körper sind weich gerundet, der Thoraxbogen ist nur noch schwach angedeutet. In den rundlichen Gesichtern wölbt sich das pralle Integument über den Jochbeinen und dem Kinn vor. Der vollippige Mund ist zum Lächeln verzogen. Die mandelförmigen, von dicken Lidern gerahmten Augen sind leicht schräg gestellt. Der Sattel der breiten Nase und die niedrige Stirn fliehen im Profil schräg nach hinten zurück. Unter dem hochgekämmten Stirnhaar fallen lange Perllocken oder weiche Wellen auf die Schultern. In diesen Kreis gehört auch ein Kouros mit argivischer Weihinschrift.[127] Dem Leukios-Kouros (Taf. 30,6) im athletischen Körperideal nächstverwandt ist die hohl gegossene, zwischen 530–520 entstandene Bronzestatuette eines Jünglings, der auf den vorgestreckten Armen ein Opfertier trug (Taf. 31,8).[128] Der gleichmäßig überlängte Opferträger setzt die schlanken Beine so eng nebeneinander, daß sich die kräftigen Waden berühren. Die gratigen Schienbeine stoßen an die rautenförmigen Kniescheiben, die flach in die Haut eingebettet sind. Das dreieckige Becken wird durch die sanft gerundeten Leistenmuskeln gegen die Schenkel abgegrenzt. Aus der auffallend schmalen, stark eingezogenen Taille wächst der Rumpf zu

[123] Vathy B 96. Buschor 9 Abb. 6; 9–10. RichterK. Nr. 23.
[124] Inv. B 1661. P. C. Bol, OF IX (1978) 102 Nr. 1 Taf. 1.
[125] Vathy B 89; 1686; 2171; 2251–2252. Buschor 11 Abb. 29; 31–2. Kopcke a. O. 289 Nr. 112 Taf. 118,2. Kyrieleis, AA 1980, 348 Abb. 15. Ders., AM 99, 1984, 105–11 Taf.
[126] Vathy B 88; 90; 652. BerlinCh. 31636. Buschor 11; 13; 71 Abb. 5; 7–8; 35–40; 304–6. RichterK. Nr. 22; 52.
[127] Leningrad. Kat. Br. Nr. 2. RichterK. Nr. 54. JefferyLS. 156; 168 Nr. 5. S. 210 A. 36.
[128] BerlinCh. 31098. Vathy B 392 (Basis). Buschor 70 Abb. 293–300. Gehrig, JbBerlMus 17, 1975, 45–50 Abb. 1–5. Ders., AA 1979.

den mächtigen Schultern breit auf. Der spitze Thoraxbogen kragt kaum merklich über das Bauchdreieck vor, das sich im Profil weich vorwölbt. Die angespannten Brustmuskeln treten weit vor. Im Unterschied zu den älteren samischen Jünglingen ist das Gesicht schmaler geschnitten. Das Integument spannt sich eng um die Jochbeine. Der breite Mund ist nicht zum Lächeln verzogen. Die von scharfen Lidern gerahmten Augen sind leicht nach unten gerichtet. Unter der niedrigen Stirn ragen die gratigen Brauenbögen vor. Die üppigen, fein gewellten Haare bedecken den Rücken zur Hälfte. Die kurzen Haare über der Stirn sind nicht wie sonst üblich nach hinten gekämmt, sondern fallen von einem Mittelscheitel auf die Schläfen. Aus der Werkstatt des Opferträgers stammt nach dem übereinstimmenden Bau des auffallend schlanken, gleichmäßig überlängten Körpers ein mit einem untergegürteten Chiton bekleideter Jüngling, der mit hoch erhobenen Armen die Auloi spielt.[129] Der dünne Chiton schmiegt sich eng um die Beine und staut sich in der Mitte zu einem Steilfaltenbündel. Das von den erhobenen Armen dreiecksförmig auseinander gezogene Oberteil, das sich über der Gürtung in breiten Wülsten staut, betont die kräftigen Schultern. In dem korrodierten Gesicht waren die Augen in kontrastierendem Material eingelegt. Von der monumentalen Bronzestatue eines Kouros aus dem späten 6. Jh. ist nur die Kalksteinbasis mit der Weihinschrift erhalten.[130] In die Mitte des 6. Jh. gehört die Gruppe von zwei Kouroi und einem Manteljüngling, die nebeneinander auf einer brettförmigen Basis stehen.[131] Im Körperbau eng verwandt ist ein Reiter.[132] Die Reihe der samischen Bronzejünglinge beschließen im späten 6. Jh. zwei nach einem Modell gearbeitete Opferträger, die mit einem dritten Gefährten ein Becken stützten.[133] Unter der weichen Fülle des Integuments ist das Körpergerüst nur noch zu erahnen. Die Köpfe sind wenig tief und sehr hoch gebaut. In den ovalen Gesichtern wölben sich die Wangen prall vor. Die großen Augen waren eingelegt. Stark pointiert ist das keilförmige Gesichtsprofil mit dem zurückspringenden Kinn und der schräg nach hinten geneigten Umrißlinie der Nase und der fliehenden Stirn.

Während die Produktion der im Dekor veralteten, orientalisierenden Greifenkessel in hocharchaischer Zeit allmählich ausläuft, stellen die samischen Gießereibetriebe seit dem mittleren 6. Jh. die neuen, am flachen oberen Rand mit menschlichen und tierischen Figuren geschmückten Kessel des lakonischen Typus her, die ihnen durch Importstücke aus Sparta vertraut waren.[134] Sechs mit Chiton und Himation bekleidete Zecher, die bequem auf dem Kesselrand liegen und den gewinkelten linken Arm mit dem Rhyton in der Hand auf einen Weinschlauch stützen, sind kleinformatige Umsetzungen des Stifters der Geneleos-Gruppe (Taf. 31,2) aus sami-

[129] AthenNM. 16513. Buschor 43 Abb. 146–9. LanglotzNK. 164 Taf. 59,1–2.5. MEGI Nr. 124 m. Abb. FuchsSG. 33 Abb. 18–9.
[130] Dunst 129 Taf. 53.
[132] Vathy B 97. Buschor 53 Abb. 190–2; 198–9. ThomasASSS. 64.
[133] Vathy B 375; 499. Buschor 69 Abb. 285–92.
[134] S. 359 A. 95–7.

schen Gießereibetrieben.[135] Die dichten Gewänder ziehen sich weich um den massigen Körper, der Rumpf ist etwas steiler aufgerichtet. Ein nackter, gestreckt liegender Zecher stützt sich mit dem linken Arm auf den Boden auf.[136] Unter den menschlichen Kesselfiguren sind zudem ein nackter, im Knielaufschema eilender Jüngling[137] und eine geflügelte Frauenbüste[138] vertreten, an die das im Typus genau übereinstimmende Sphyrelaton einer Flügelfrau in Olympia anzuschließen ist (Taf. 19,4).[139] Eine liegende Sphinx schließt sich mit dem schweren, ungegliederten Raubtierkörper an die monumentalen Löwen an.[140] Bei zwei ausschreitenden Widdern mit mächtigen Köpfen wird die feine Kräuselung des dichten Vlieses durch hakenförmige Ziselierungen hervorgehoben.[141] Ein Hund, der Wächter der Herde, dreht den Kopf lebhaft nach oben.[142] Ein jagender Löwe und ein fliehender Hirsch bildeten die Griffhenkel einer hocharchaischen Bronzeschale.[143] Die massigen Tierkörper sind gleichmäßig gerundet, die Umrißlinien weich geschwungen, die Gesichtszüge ganz verschwommen angedeutet. Nächstverwandt ist ein Löwe mit rückwärts gedrehtem Kopf von einer Hydria aus Perachora.[144] Gerätschmuck war auch ein Frosch.[145] Hohl gegossen ist der ausdrucksvolle Kopf eines stattlichen Hirsches aus dem späten 6. Jh.[146]

Samische Toreuten haben im Zeitraum von der zweiten Hälte des 7. Jh. bis zur Mitte des 6. Jh. zahlreiche getriebene Bronzereliefs mit mythologischen Szenen geschaffen, die als Schutzbeschläge an Truhen, Möbeln, Türen und Metopen im heimischen Heraion und in Olympia[147] angebracht waren. Die samischen Bronzereliefs sind einheitlich im Figurenstil und in der heraldisch wirkenden Bildsprache. Typisch ostjonisch sind die massigen, untersetzten Gestalten mit der verhaltenen Binnenmodellierung, den schmal geschlitzten Augen und der fliehenden Profillinie von Nase und Stirn. Die Reihe der Beschlagbleche eröffnet nach der Mitte des 7. Jh. ein monumentales, in Ausschnittechnik gearbeitetes Relief mit einer säugenden Greifin in Olympia, das wohl eine Holzmetope schmückte.[148] Die Greifenköpfe schließen sich an die Protomen der samischen Kessel an.

135 Vathy B 2. Buschor 50 Abb. 181–2; 193. BerlinP. Sa 116. Führer durch die Ausstellungen des Pergamonmus. – Antikenslg. III (1985) 16 Abb. 9. AthenNM. 16522 (v. Dodona). Euangelides, Prakt 1953, 162 Abb. 3. Frankfurt. Kat. II Nr. 9. DentzerMBC. 216 B 2–4. 12 Abb. 174–5. Walter-Karydi, AM 100, 1985, 96 Taf. 27,2–3.

136 BerlinP. Sa 723. Jantzen, Greifenkessel 90 Taf. 61,1. DentzerMBC. 216 B 1.

137 Vathy B 232. Buschor 50 Abb. 183–5. ThomasASSS. 21 Taf. 1,1.

138 Vathy B 491. MEGI Nr. 120 m. Abb.

139 S. 234 A. 18.

140 BerlinP. 32101. Buschor 97 Abb. 398–9. E. Rhode, Griech. und röm. Kunst in den Staatl. Mus. zu Berlin (1968) 145 Abb. 105. Vgl. S. 356 A. 57.

141 Vathy B 299. BerlinP. Striger, AntK 3, 1960, 40 Taf. 12,3–5.

142 Vathy B 301. Buschor 60 Abb. 231–2.

143 BerlinCh. 31639–31640. A. Greifenhagen, Ant. Kunstwerke (1966²) 8; 44 Taf. 14–5 u. GabelmannLöwenb. 115 Nr. 54.

144 AthenNM. 16147. H. Payne, Perachora I (1940) 130 Taf. 39–40,2. GabelmannLöwenb. 113 Nr. 26. RolleyB. Nr. 91. S. 204 A. 129.

145 Vathy B 323. Buschor 57 Abb. 212.

146 Vathy B 340; 448. Buschor 59 Abb. 222–3. R. Hampe, Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit (1952) 34 Taf. 19–20.

147 Yalouri, Ephem 1972, 113–32 Taf. 41–60. Dierichs, Boreas 7, 1984, 15–33 Abb. 1–13. Brize, AM 100, 1985, 53–90 Taf. 15–24 Beil. 2. Die Verbindung der in der Datierung und landschaftlichen Einordnung (Vgl. S. 183 A. 29) umstrittenen Bronzerel. aus Olympia mit samischen Werkstätten wird durch die übereinstimmenden Funde aus dem Heraion gesichert.

148 Inv. B 104. HerrmannO. 87 Taf. 25. Ders., FaO 76 Taf. 41. BookidisASAP. 251. Ch. Delplace, Le Griffon (1980) 83. DierichsBG. 77–86 K B 4. Dies., Boreas 7, 1984, 15; 20–5;

Auch die schweren Löwenkörper mit den mächtigen Pranken zeigen den in der ostgriechischen Flächenkunst geläufigen Tierstil. Spätdädalisch sind die Reliefs mit der Tötung des Polyphem durch Odysseus und seine Gefährten aus dem Heraion[149] und Olympia.[150] Die mit einem Chitoniskos bekleideten Krieger schreiten auf stark überlängten Beinen weit aus und halten den angespitzten Baumstamm mit den erhobenen Händen über die großen Köpfe. Mit dem großen Pferdepektoral aus dem Heraion, das den Kampf des Herakles gegen den dreileibigen Geryoneus zeigt, ist das Ende des 7. Jh. erreicht.[151] Der in das Löwenfell eingehüllte Heros dringt mit weitem Schritt auf den voll gerüsteten Dreileibigen ein, dessen Körper von den Schilden verdeckt werden, faßt mit der linken Hand an den Helmbusch des vorderen Kriegers und streckt ihn mit einem Schwertstreich nieder. In der ersten Kampfphase hat Herakles mit Pfeilschüssen angegriffen und einen Kriegerkopf, den zweileibigen Hund Orthros und den Hirten Eurytion tödlich getroffen, der hinter seinem Herrn sterbend am Boden liegt. Die Mittelszene wird von Palmen gerahmt, die den Ort der Handlung, die Insel Erytheia im Okeanos, andeuten. Im Pektoralzwickel hinter dem Rücken des siegreichen Helden schreitet die von ihm geraubte Rinderherde davon, bei der drei Tiere die Köpfe zurückwenden. Die Pendants der Rinder im Gegenzwickel bilden wilde Tiere, zwei weidende Steinböcke und zwei Vögel. Nach den ausgeglichenen Köperproportionen der Akteure und der lebhaft bewegten Rindergruppe leitet das Geryoneus-Pektoral schon zur hocharchaischen Kunst über. Auf einem Relieffragment ist ein weiteres Abenteuer des Herakles, die Tötung der Hydra, dargestellt.[152] Im Unterschied zu dem Geryoneus-Pektoral ist das gleichzeitig entstandene Kaineus-Relief aus Olympia streng symmetrisch wie ein Wappen komponiert.[153] Zwei Kentauren rammen den sich tapfer wehrenden Lapithenfürsten mit Baumstämmen in die Erde. Die beiden Kentauren stehen sich antithetisch gegenüber und agieren mit gleichen Armbewegungen. Die fülligen Menschen- und Tierkörper der beiden Mischwesen sind ohne Binnenmodellierung ganz weich gerundet, die Umrißlinien sind kurvig geschwungen. Charakteristisch samisch sind die keilförmigen Profile der vollen Gesichter mit der fliehenden Stirn und den mandelförmigen Augen. Details wie Haare, Helmbusch und Gewandmuster sind fein ziseliert. Der Hintergrund wird durch stilisierte Bäume belebt. Ganz ähnlich ist der Körperbau von zwei Läufern.[154] Etwas jünger sind Bronzereliefs aus Olympia mit dem Abschied eines Kriegers, der seinen rechten Fuß auf den von einem Lenker geführten Streitwagen setzt und sich nach seiner Frau und dem Sohn auf ihren Schultern umwendet.[155] Das Haupt der Frau ist nach samischer Sitte mit einem bis zu den Füßen reichenden Schleier verhüllt. Bei zwei weiteren Reliefs mit Abschiedsszenen steht die Frau vor dem Streitwagen.[156] Ein Relief aus dem Heraion zeigt einen ausschreitenden Stier.[157] Zwei geflügelte Potniai Theron, die massige Löwen an den Pranken halten, schließen sich mit ihren glockenförmigen Unterkörpern an die Cheramyes-Koren (Taf. 30,2) an.[158]

149 Vathy B 1680. Kopcke a. O. 289 Nr. 111 Taf. 118,1. Yalouri a. O. 130 Taf. 57a. B. Fellmann, Die ant. Darstellungen des Polyphemabenteuers (1972) 14 BL 4 Abb. 4. Brize a. O. 74 SA 2 Taf. 24,1.

150 Inv. B. 1645; M 108. Herrmann, Olympiabericht V (1956) 84 Taf. 44–5. Yalouri a. O. 127–32 Taf. 58. Brize a. O. 77 OL 11.

151 Vathy B 2518. Brize a. O. 53–90 Taf. 15–21,2 Beil. 2.

152 Vathy B 1512. Brize a. O. 73 SA 1 Taf. 22,3.

153 Inv. BE 11a. Hampe, Jantzen, Olympiabericht I (1937) 85 Taf. 28. RolleyB. Nr. 196. FittschenUBS. 118 SB 21. Herrmann O. 88 Taf. 24c. Ders., FaO 77 Taf. 42. Yalouri a. O. 130 Taf. 60. B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der ant. Kunst (1976) 98; 289 O-S 6. E. Laufer, Kaineus. Studien zur Ikonographie (1985) 3–5; 38 M 1 Taf. 1. Brize a. O. 76 OL 2

154 Olympia B 1914. Vathy B 2172. Herrmann a. O. 94 Abb. 41. Kyrieleis, AA 1980, 348 Abb. 17. Sinn, AM 100, 1985, 157 Nr. 47 Taf. 42,3.

155 Inv. B 103; M 78. Hampe, Jantzen a. O. 87 Taf. 30–1. Eilmann, Olympiabericht III (1938/39) 150. FittschenUBS. 195 AF 5. Yalouri a. O. 120; 126; 130 Taf. 52–3; 55–6. Dies. AJA 75, 1971, 269–75 Taf. 64. LIMC I 695 Nr. 14. Brize a. O. 76 OL 3; 10.

156 Olympia B 1529. Vathy B 1865. Eilmann a. O. 150 Taf. 68. FittschenUBS. 195 AF 6. Kopcke a. O. 286 Nr. 110 Abb. 32 Taf. 119–20. Yalouri, Ephem 1972, 120 Taf. 51; 54. Brize a. O. 74; 77 OL 6; SA 3 Taf. 23,1; 24,3.

157 Vathy B 2100. Furtwängler, AM 96, 1981, 136 Taf. 24,1.

158 Olympia B 105; 3001. Hampe, Jantzen a. O. 88 Taf. 32–3. Herrmann a. O. 88 Taf. 48. Yalouri a. O. 119 Taf. 49. Brize a. O. 76 OL 5.

Als Stützen der Kessel des lakonischen Typus dienten neben den getrennt gearbeiteten Stabdreifüßen auch angenietete Beine aus getriebenem Bronzeblech. Vom Meister des Kaineus-Reliefs ist ein trapezförmiges Dreifußbein aus Olympia gearbeitet, das in nach oben kleiner werdenden Bildzonen die Potnia Theron, Herakles im Kampf gegen Pholos, antithetische Greifen und Vögel zeigt.[159] Auf den gleichförmigen Bildstreifen eines brettartigen Dreifußbeines aus Olympia sind Szenen des trojanischen Sagenkreises, Tötung des Agamemnon durch Aigisth mit Hilfe der Klytaimnestra, Bestrafung der Klytaimnestra durch Orest und wohl der Kampf des Achill mit Penthesilea, aneinandergereiht.[160] Auf getriebenen samischen Votivschilden ist ein Gorgoneion im Schlangenprotomenkranz als Apotropaion angebracht, das auf den großen Prunkwaffen aus Olympia und Karkemish von konzentrischen Ringen mit Tierfriesen oder einem Flügelwirbel gerahmt wird.[161] Vom gleichen Typus ist das von Schlangenprotomen gerahmte Gorgoneion eines Beschlagblechs aus Xylokastro.[162]

Die zahlreichen samischen Terrakotten verdeutlichen am besten die Kontinuität in der künstlerischen Entwicklung der Insel von der geometrischen (S. 69) zur archaischen Periode.[163] Unter den Votivfiguren im Heraion dominieren die Frauen. Die Frauen aus der ersten Hälfte des 7. Jh. sind noch ganz von der geometrischen Formsprache geprägt. Bei den Köpfen ist das scheibenförmige Gesicht schräg nach hinten geneigt, Augen, Nase und Mund sind in großen Zügen angedeutet. Die massigen, zumeist auf der Töpferscheibe gedrehten Körper sind walzenförmig gerundet. Die weiblichen Tonfiguren tragen schon in der dädalischen Epoche den auf der rechten Schulter gehefteten, jonischen Schrägmantel.[164] Die Typenbildung der Frauen in der samischen Großplastik wurde wesentlich von den heimischen Terrakotten bestimmt, von denen die Bildhauer zunächst die zylindrische Rundung des Unterkörpers (Taf. 30,1) später auch die Schrägmanteltracht (Taf. 30,2) übernommen haben. Umgekehrt schließen sich die weiblichen Tonfiguren im 6. Jh. an die Monumentalplastik an. Zu den Frauen gesellen sich nackte und bekleidete Männer. Die in der geometrischen Epoche überaus zahlreich vertretenen Rinder und Pferde treten ganz in den Hintergrund. An prominenten Einzelstücken sind ein reich mit figürlichen Protomen geschmückter Kernos[165] und ein Relief mit dem auch aus der Holzplastik bekannten Thema des Hieros Gamos des Zeus und der Hera[166] zu erwähnen.

[159] AthenNM. 6444. A. Furtwängler, Olympia IV (1890) Nr. 696 Taf. 38. HerrmannO. 88 Abb. 55. FittschenUBS. 119 SB 26. Yalouri a. O. 119; 123 Taf. 50. Schiffler a. O. 99; 289 O-S 7. MüllerLuM. 272 Nr. 279. DierichsBG. 212 O B 1. Dies., Boreas 7, 1984, 17 Nr. 4. Brize a. O. 76 OL 1 Taf. 23,2.

[160] Inv. M 77. Yalouri a. O. 131 Taf. 59. FittschenUBS. 188 SB 109. Herrmann, FaO 85 Taf. 48. Brize a. O. 77 OL 9.

[161] Vathy B 933; 1286. Olympia B 110; 1800. Karkemish: S. 416 A. 6. Kunze, Olympiaberichte V (1956) 46–50 Abb. 26 Taf. 12–4. Kopcke a. O. 286 Nr. 104 Taf. 115,1. FlorenGorg. 62–73 e–g; k Taf. 5,1–3; 5,5. RolleyB Nr. 164. Koenigs-Philipp, FaO 108 Taf. 70.

[162] Boston, Cat. Br. [illegible]

137–8; 163–4; 178–9; 200–1; 311–2; 324; 338–9. Völker, AA 1936, 282–5 Abb. 1–2. Ohly, AM 66, 1941, 20–46 Taf. 9–35. Vierneisel, AM 76, 1961, 25–59 Beil. 11–35. Diehl, AA 1964, 513–34 Nr. 7–21 Abb. 8–16. Kopcke, AM 83, 1968, 298–300 Taf. 130–2,6. Delt 24, 1969 Chron 385 Taf. 390b. Mollard-Besques, Rev. des Arts 6, 1956, 250 Abb. 1–3. Alzinger: Forsch. und Funde (Festschr. B. Neutsch 1980) 45–9 Taf. 7. Furtwängler, AM 96, 1981, 105–7; 135; 137 Taf. 22; 32–3; 35. Tsakos, AAA 13, 1980, 308 Abb. 2–4. CroissantPFA. 33–48.

[164] Vathy T 387; 723; 748. Vierneisel a. O. 43 Beil. 20. Furtwängler a. O. 106 Taf. 32–3.

[165] Vathy. Vierneisel a. O. 28–34; 52–9 Beil. 24–32 [illegible]

Von dem hohen Rang der samischen Holzschnitzkunst in früh- und hocharchaischer Zeit zeugen die zahlreichen Votivfiguren aus dem Heraion, die in dem sumpfigen Gelände des Heiligtums gut konserviert wurden.[167] Die samischen Holzfiguren schließen sich in den Typen an die Großplastik in Stein an. Nachbildung der monumentalen dädalischen Frauenstatuen aus Marmor ist eine kleine, mit schwerem Ärmelchiton und Epiblema bekleidete Kore aus dem dritten Viertel des 7. Jh., die in enger Schrittstellung steht und die Arme mit den flach ausgestreckten Händen an die Beine preßt.[168] Der leicht überlängte, bohlenförmige Unterkörper der samischen Kore ordnet sich zwischen den hochgewachsenen, brettartig flachen Frauen von Naxos (Taf. 8,1) und den gedrungenen, kubisch gebauten Frauen auf Kreta (Taf. 6,3) ein. In dem kurzen, dreiecksförmigen Gesicht sind Augen, Nase und Mund in großen Zügen markiert. Die Haarmasse fällt in glatter Bahn auf die Schultern. Von ähnlichen Koren sind nur kleinere Bruchstücke erhalten.[169] Eine Frau, die die angestückten Unterarme mit Opferschalen nach vorn streckte, ist durch den hohen, mit Schmuckkassetten verzierten Polos auf dem Haupt als Bild der Hera zu erkennen, das im Typus an das alte, figural hergerichtete Xoanon anknüpft (Taf. 31,6).[170] Die hochgewachsene Göttin trägt einen gegürteten Ärmelchiton und ein Epiblema mit zwei an den Oberarmen anliegenden Zipfeln. Die unteren Gewandsäume und die Mittelborte zwischen den Beinen sind mit Rautenmustern geschmückt. Der überlängte Unterkörper zieht sich stark zur Taille ein, die durch den breiten Metallgürtel zusammengeschnürt wird. An dem kurzen, trapezoiden Oberkörper, der hinten abgeflacht ist, wölben sich die Brüste weich vor. Das U-förmige, sphärisch gerundete Gesicht wird von den großen, von dicken Lidern gerandeten Augen unter den gratigen Brauenbögen beherrscht. Das reiche Haar ist unterteilt: zwei gewellte Haarbahnen fallen nach vorn auf die Brust, die langen Rückenhaare sind in Strähnen geflochten und im Nacken zusammengebunden. Der Holzschnitzer hat mit der um 630 geschaffenen Hera ein großartiges Werk von monumentalem Charakter vorgelegt. Der samische Meister schließt sich in der reich geschmückten dädalischen Tracht und in der Form und Verzierung des hohen Polos ganz eng an kretische Prototypen an (Taf. 6,1).[171] Dagegen folgt die Hera wie die ältere Holzkore in dem bohlenförmigen Körperbau den monumentalen, vom dominierenden naxischen Einfluß geprägten Frauenbildern der heimischen Großplastik. Im Unterschied zur Kore wird der schlank aufstrebende Wuchs der Göttin noch durch die gelängten Proportionen und den weniger tief einschneidenden Gürtel betont. Ein

[167] Ohly a. O. 77–126 Beil. 13–37. Kopcke, AM 82, 1967, 100–48 Beil. 48–83. Kyrieleis, AM 95, 1980, 87–107; 122–47 Taf. 18–25; 32–40. Ders., ASAtene 61, 1983, 295–302 Abb. 1–11.

[168] Vathy H 100. Kyrieleis, AM 95, 1980, [illegible]

[170] Vathy H 41. Ohly, AM 82, 1967, 89–99 Abb. 1–2 Beil. 43–7. Kopcke a. O. 102–7 Nr. 1. Kyrieleis a. O. 98. PapadopoulouXS. 95 Taf. 1–2. FuchsSG. 155 Abb. 152. Vgl. S. 357 A. 70.

[171] Vgl. kret. Terrakotten: S. 148. Gleiche Tracht: G. Rizza, V. Santa Maria Scrinari, Il Santuario sull'Acropoli di Gortina I (1968) 187 Nr. [illegible]

zweites Werk des Hera-Meisters ist ein Frauenkopfaryballos mit „Etagenperük-ke".[172] Erheblich später als die Hera ist im ausgehenden 7. Jh. ein mit einem gegürteten Chitoniskos bekleideter Jüngling entstanden.[173] Der voluminöse Rumpf wölbt sich im Profil vor. Das Gewand schwingt nicht mehr in gleichmäßig abstrakter Rundung zur eingezogenen Taille ein, sondern staut sich über dem breiten Metallgürtel und spannt sich eng um die Schenkel. Das volle Gesicht ist gleichmäßig gerundet. Die durch einen Reif zusammengehaltenen, gewellten Haare fallen nur noch bis zur Halsmitte herab. Auf einem Holzrelief ist in einem aus der orientalischen Kunst übernommenen Bildschema der Hieros Gamos des Zeus und der Hera dargestellt.[174] Der jugendliche, in einen Chitoniskos gehüllte Gott tritt mit weitem Schritt auf die frontal stehende, mit Chiton und Epiblema bekleidete Braut zu und umspannt mit der ausgestreckten rechten Hand ihre üppige Brust. Die Göttin greift mit der linken Hand an das Armgelenk des Zeus und legt den rechten Arm vertrauensvoll um seine Schulter. Die Köpfe des göttlichen Paares sind durch einen Adler verbunden. Die fast rundplastisch gearbeiteten Götter des an der Wende vom 7. und 6. Jh. geschaffenen Holzreliefs schließen sich in der Tracht an die älteren Votivfiguren aus dem Heraion an, sind aber erheblich schwerer und fülliger gebaut. Die U-förmigen Gesichter mit dem weich quellenden Integument sind scharf umrissen. Zwingend wirkt der Blick der weit aufgerissenen Augen unter den gratigen Brauenbögen. Aus der gleichen Werkstatt stammen ein zum Einsetzen gearbeiteter Jünglingskopf[175] und eine Frau.[176] Ein nacktes, kniendes Mädchen von einem Holzgerät spätdädalischer Zeit, das die dünnen Arme an die Schenkel preßt,[177] ist das weibliche Pendant zu dem tanzenden Jüngling am Elfenbeingriff einer Kithara (Taf. 31,5). Beine und Gesäß sind prall gerundet. Aus der eingezogenen Taille wächst der schlanke Oberkörper steil auf. Der Kopf wird von schweren, lanzettförmigen Haarsträhnen gerahmt.

Der in der Großplastik nur aus einer Beinpartie bekannte Frauentypus des frühen 6. Jh. ist durch eine Holzkore mit abgeschliffener Oberfläche vertreten.[178] Das Mädchen steht mit geschlossenen Beinen und legt die Arme flach an die Schenkel. Der gegürtete Chiton zieht sich glatt um den zylindrisch gerundeten Unterkörper und schmiegt sich weich um die vollen Brüste. Der Kopf ist mit einem langen Schleiertuch verhüllt, das sich seitlich über der Haarmasse aufwölbt. In der Nachfolge der Cheramyes-Koren (Taf. 30,2) steht eine Frau, die beide Arme nach vorn streckte.[179]

[172] Vathy H 45. Kopcke a. O. 115 Nr. 6 Beil. 58.

[173] Vathy H 5. Ohly, AM 68, 1953, 86–9 Nr. 5 Beil. 20–1. Walter, AM 74, 1959, 44 Beil. 95. RichterK. 26 Abb. 17–9.

[174] Vathy H 1 (ehem). Ohly a. O. 77–83 Nr. 1 Beil. 13–5; 18–9. PKG I Taf. 18b. FuchsSG. 126 Abb. [illegible] Akurgal, AAS 21, 1971, 9–12 Taf. 1–2. Vgl. Tonrel.: A. 166.

[175] AthenNM. 18809. Ohly a. O. 83 Nr. 2 Beil. 16–7. RichterK. Nr. 20.

[176] Vathy H 160. (Unpubl.).

[177] Vathy. Catling, ARepLondon 31, 1984/85, 56 Abb. 82.

[178] Vathy H 41. Kopcke a. O. 112 Nr. 4 Abb. [illegible]

Der undifferenzierte, röhrenförmige Körper mit den gratig abgesetzten Säumen des Schrägmantels wird von einem mächtigen Kopf bekrönt. In dem rundlichen Gesicht der Frau gleitet das füllige Integument mit weich verschwimmenden Hebungen und Senkungen über das Knochengerüst. Der üppige Mund ist kräftig gekerbt, die breite Nase kantig geschnitten. Aus flachen Höhlen blicken die weit geöffneten, in Elfenbein eingelegten Augen. Die Haare fallen in glatter Bahn auf den Rücken, je drei Strähnen sind nach vorn auf die Brust gezogen. Das blühende Gesicht der Holzkore vermittelt mit dem sinnlich weichen Integument sicher eine bessere Vorstellung von den verlorenen Köpfen der großplastischen Frauenbilder als das strenger geschnittene Gesicht der gleichzeitigen Bronzekore. Ein Kouros mit ursprünglich angestückten Armen ist nach dem Vorbild der frühen Jünglingskolosse aus Marmor (Taf. 30,5) geschaffen.[180] Zeugnis des naiven Volksglaubens ist ein nackter, hockender Zwergdämon mit einem fülligen Jüngling in den Armen, der wie die im Typus übereinstimmenden ostgriechischen Terrakotten ägyptische Ptah-Bes-Figuren zum Vorbild hat.[181] Klarer ausgeprägt als bei dem dickleibigen Dämon mit dem übergroßem Kopf ist die samische Formsprache bei dem Jüngling in seinem Schoß, der sich an die Bronzekouroi des mittleren 6. Jh. anschließt.

Im samischen Heraion wurden neben den lokalen Holzvotiven zahlreiche Elfenbeinfiguren aufgestellt,[182] die zumeist aus Ägypten und dem Orient importiert sind.[183] Eine kleine Gruppe von Elfenbeinvotiven stammt aus den heimischen Holzschnitzerwerkstätten, die die technische Bearbeitung des kostbaren Importmaterials von den orientalischen Künstlern erlernt haben.[184] Ein nackter Jüngling, der in einem hohen Tanzsprung die mit Stiefeln bekleideten Füße an die Oberschenkel zieht, bildete mit einem verlorenen Gegenstück die Seitenwangen einer Kithara (Taf. 31,5).[185] Das kurze Becken mit der eingesetzten Pubes ist zwischen die Schenkel eingezwängt. Aus der durch einen breiten Gürtel eng eingeschnürten Taille wächst der Rumpf dreiecksförmig auf. Über dem vorkragenden Rand des parabelförmigen Thoraxbogens zeichnen sich die angespannten Brustmuskeln ab. Die Arme sind mit den geballten Händen an die Beine gepreßt. Das großflächige, sphärisch gewölbte Gesicht wird von den riesigen, ursprünglich in Bein oder Glasfluß eingesetzten Augen beherrscht. In zwei parallel zu den geschwungenen Brauenbögen gezogenen Rillen waren die Brauenhaare in Edelmetall eingelegt. Die Gesichtsachse

[180] Vathy. Catling a. O. 56 Abb. 81.

[181] Vathy H 24. Kopcke a. O. 109–12 Nr. 3 Beil. 52–4; 81, 2.

[182] B. Freyer-Schauenburg, Elfenbeine aus dem samischen Heraion (1966). (Boardman, Gnomon 39, 1967, 844. d'Agostino, ArchCl 20, 1968, 183–6).

[183] Freyer-Schauenburg a. O. 51–116. Nr. 11–[illegible] Taf. [illegible] a. O. 107–27; 302 Nr. 165–6 Taf. 137,1–2. MarangouLEB. 194–7; 312 (s. v. Samos).

[185] Vathy E 88. Freyer-Schauenburg a. O. 19–26 Nr. 3 Taf. 2. Buschor 62 Abb. 238–48. Walter, Ohly, AM 74, 1959, 43–56 Abb. 1–8 Beil. 87–93. PKG I Taf. 19. LulliesGP. Taf. 14 u. FuchsSG. 288 Abb. 318–9. Simon, AntK 21, 1978, 66–9 Taf. 17. Lembesi, ASAtene 61, 1983, 303–21 Abb. 1; 4; 10. J. B. Carter, Greek [illegible] Carving in the Orientalizing and Archaic [illegible] Abb. 76.

wird durch die kräftige Nase, den vollen Mund und das kantige Kinn betont hervorgehoben. Die reichen, wie mit der Brennschere gewellten Haare, die durch ein Band zusammengehalten werden, sind im Nacken in vier dicke, auf Brust und Rükken fallende Zöpfe zusammengebunden und rollen sich über der Stirn in mit Bernstein gefüllten Spirallocken auf. Die Ohren sind mit Rosetten geschmückt. Abgesehen von der orientalischen Einlegetechnik vor allem der Brauenbögen ist der meisterhafte Kithara-Jüngling im Unterschied zu den frühen ephesischen Elfenbeinfiguren (S. 389) ein rein griechisches Gewächs der Zeit von 630–620. Der samische Schnitzer richtet sich in der Körperstruktur genau nach den frühen naxischen Kouroi (Taf. 8,4; 9,4–5), stellt aber der strengen Syntax und den kantigen Formen der kykladischen Jünglinge scharfe Kontraste und sanfte Rundungen entgegen. Die langen, prallen Oberschenkel wirken gegenüber den dünnen Unterschenkeln und den schmächtigen Armen übermächtig; die vier Seiten des Rumpfes sind weich verschliffen. Eigentümlich lokal ist der großartige Kopf mit der locker aufgelösten dädalischen „Etagenperücke" und dem ausdrucksstarken Gesicht, das an die heimischen Holzfiguren (Taf. 31,6) anknüpft. Ein mit einem Schurz bekleideter Jüngling in eng geschlossener Beinstellung, der beide Arme flach an die Schenkel preßt und einen kleinen Schild am linken Arm trägt, steht zwar in der gebundenen Haltung noch in dädalischer Tradition, gehört aber nach der an die frühen samischen Bronzekouroi anschließenden Kopfform und Thoraxgliederung bereits in die mittlere erste Hälfte des 6. Jh.[186] Etwas jünger ist die Gruppe eines Jünglings zwischen zwei Pegasosprotomen mit großen, detailliert modellierten Pferdeköpfen, die mit einer runden Ausarbeitung an der Rückseite als Schmuck am Kopfende einer Wagendeichsel angebracht war.[187] Ein Deichselschmuck mit zwei Pferden aus der gleichen Werkstatt wurde nach Thasos exportiert.[188] Bei einem Jünglingskopf der Zeit um 540 sind die eigentümlich samischen Gesichtszüge pointiert ausgeprägt.[189] Das volle Integument wölbt sich von dem schweren Kinn entlang der Nasen-Lippen-Furche bis über die gerundeten Jochbeine weich auf. Der breite Mund ist zum Lächeln verzogen. Die fleischige Nase ragt spitz vor. Die eingelegten mandelförmigen Augen sind auffallend weit geöffnet. Die Haare über den geschwungenen Brauenbögen waren in Edelmetall eingefügt. Die kurzen, hochgekämmten Stirnhaare sind fein gesträhnt. Besonders charakteristisch ist das keilförmige Profil mit dem stufenweise nach vorn drängenden Untergesicht und der stumpfwinklig nach hinten umbiegenden Umrißlinie des Nasensattels und der fliehenden Stirn. Das Geryoneus-[190] und das Reiterrelief[191] sind nach den schweren Körperformen lokale Arbeiten. Dagegen sind

[186] Vathy E 4 (ehem.). Freyer-Schauenburg a. O. 18 Nr. 2 Taf. 1b.
[187] Vathy E 3 (ehem.). Freyer-Schauenburg a. O. 26–30 Nr. 4 Taf. 3–4.

[189] Vathy E 133. Sinn, AM 97, 1982, 35–55 Taf. 11–6. Ders., AM 100, 1985, 156 Nr. 45 Taf. 40,1–4. Carter a. O 258–62 Abb. 91.
[190] Vathy E 127. Brize, AM 100, 1985, 85

die mythologischen Reliefs mit der Enthauptung der Medusa durch Perseus und dem Troilos-Abenteuer Import aus Korinth.[192]

Wie alle griechischen Heiligtümer des griechischen Ostens wurde auch das Heraion mit einer Flut von billigen, in Massenproduktion hergestellten Kalkstein- und Tonfiguren aus kyprischen Werkstätten überschwemmt.[193] Import aus Etrurien ist ein Bronzestabdreifuß mit Stierköpfen.[194]

Milet

LanglotzBSch. 103–8. Himmelmann-Wildschütz, IstMitt 15, 1965, 24–42 Taf. 2–11. Hommel, IstMitt 17, 1967, 115–27. TucheltASD. (Laubscher, Gnomon 46, 1974, 500–6). B. Freyer-Schauenburg, Samos XI (1974) passim. Weber: Mansel'e Armağan (Mél. Mansel 1974) 757–65. ÖzganUAPJ. PedleyIW. 57 Taf. 40–7. SteubenKK. 25–8. Büsing, BABesch 56, 1981, 78–83. v. Graeve, MüJb 3. Ser. 34, 1983, 7–24 Abb. 1–26. Ders., IstMitt Beih. 31, 1986, 81–105 Taf. 6–10. CroissantPFA. 49–67. KarakatsanisSAK. 91–107; 196–212.

Die von Joniern besiedelte Metropole Milet war das bedeutendste Handelszentrum des griechischen Ostens, das seine wirtschaftliche und politische Einflußsphäre durch die Gründung von zahlreichen Kolonien vor allem an den Küsten der Propontis und des Pontos Euxeinos über ganz Kleinasien ausdehnte, bis die Macht der Stadt durch die Niederschlagung des jonischen Aufstandes von den Persern 494 gebrochen wurde.[1] In der blühenden Handelsstadt war die führende Bildhauerschule der jonischen Küstenregion Kleinasiens beheimatet, die erst in nachdädalischer Zeit hervortritt und ihren Höhepunkt in den beiden mittleren Generationen des 6. Jh. erreicht. Das bevorzugte Arbeitsmaterial der milesischen Bildhauer, von denen nur Terpsikles[2] und Eudemos aus Inschriften von Didyma bekannt sind, war der weiße, von dünnen grauen Adern durchzogene Marmor aus der gebirgigen Umgebung des Golfs von Latmos.[3] In der milesischen Plastik findet das menschliche Ideal der ostgriechischen Kunst seinen reinsten Ausdruck, das ganz wesentlich von der Kunst des unmittelbar benachbarten Orients geprägt ist. Die massigen, wohl gerundeten Körper lasten schwer auf dem Boden, der Sinn für das gliedernde Körpergerüst ist wenig ausgebildet. Für die repräsentativen milesischen Männerstatuen, den stehenden, thronenden und liegenden Jüngling in voller Kleidung, stand die orientalische Hofkunst Pate. Die milesischen Bildhauer pflegten enge Kontakte mit den stam-

[192] Vathy E 1 (= ehem. AthenNM. 726 S. 201); 10 (ehem.); 78. Freyer-Schauenburg a. O. 30–41 Nr. 5–7 Taf. 6a; 8a–b. Th. G. Karagiorga, Gorgeie Kephale (1970) 41; 49; 94; 132. LulliesGP. Taf. 14 o. FuchsSG. 398 Abb. 441. Carter a. O. 161 Abb. 57–8. S. 205 A. 141.
[193] Vathy. E. Schmidt, Kyprische Bildwerke aus d. Heraion v. Samos (Samos VII, 1968).

[1] EAA V 9–33 (Colonna). N. Ehrhardt, Milet und seine Kolonien (1983).
[2] RE V A 790 (2). ALBildK XXIX 540. EAA VII 724. Th. Wiegand, Didyma II (1958) Nr. 2. TucheltASD. 31; 210. GuarducciEG. I 260 Nr. 1 Abb. 113. Basis einer Statue geweiht von den Söhnen des Anaximandros. Vgl. S. 380 A. 26.
[3] TucheltASD. 50. Peschlow-Bindokat, Germann, JdI 96, 1981, 157–235 Abb. 1–97.

mesverwandten Kollegen auf der vorgelagerten Insel Samos, denen sie die Typen des bekleideten Männerbildes vermittelten und dafür die samische Version des nackten Kouros übernahmen. In einem steten wechselseitigen Austausch haben die beiden benachbarten Bildhauerschulen mit viel Verständnis für die weiche Stofflichkeit der Gewänder das ostjonische Frauenbild geschaffen. Die milesischen Frauen raffen zuerst den Chiton zur Seite und tragen zudem den faltenreichen samischen Schrägmantel. Über seine weit verstreuten Kolonien hat Milet die Formsprache und Typenbildung der gesamten ostgriechischen Plastik nachhaltig beeinflußt.

In das Orakelheiligtum des Apoll Philesios in Didyma wurden zahlreiche lebens-, zum Teil überlebensgroße Marmorstatuen von thronenden Männern (Taf. 32,1) und Frauen sowie liegenden Löwen (Taf. 33,4) geweiht.[4] Die Votivstatuen wurden ursprünglich im Temenos selbst aufgestellt und erst zu einem späteren, nicht näher faßbaren Zeitpunkt in zweiter Verwendung vor dem Tempelbezirk an der heiligen Straße von Panormos nach Didyma aufgereiht. Die thronenden Männer, die irrtümlich als Priester des Apoll aus dem Geschlecht des Branchos gedeutet wurden und daher ihren noch heute gebräuchlichen Namen „Branchiden" tragen, sind in Wirklichkeit Adelige und kleine Dynasten aus der Umgebung wie Chares von Teichiussa,[5] die ihr Bild dem Gott weihten. Die mit Chiton und Himation bekleideten Männer sitzen auf kubischen Thronen mit massivem Unterbau, hoher Rückenlehne und durchbrochenen Seitenstreben über den Sitzflächen. Vorbilder für die würdevoll thronenden, lokalen griechischen Potentaten sind die persischen Großkönige.

Die Reihe der Branchiden erstreckt sich nur über die Generation vor der Mitte des 6. Jh. Vollständig erhalten ist nur der älteste Branchide, der behäbig auf dem schmucklosen Thron sitzt und die Arme auf die weit auseinander gestellten Beine legt (Taf. 32,1).[6] Der Mann trägt einen fußlangen Ärmelchiton, der sich glatt an den Körper anschmiegt und über den ursprünglich angesetzten, unter dem Gewand vortretenden Fußspitzen und auf dem Boden leicht ausstellt. Das knielange Himation ist lose über die linke Schulter geworfen, der dichte Mantelstoff schichtet sich in flachen, durch umlaufende Stege gegeneinander abgegrenzte Faltenbahnen über das Untergewand. Der schwere Körper, dem das stützende Knochengerüst zu fehlen scheint, ist wie eine teigige Masse breit vor dem Thronsessel ausgewalzt und zur Hälfte in die Sitzbank eingesunken. Die Arme sind in die weiche Rundung des fast weiblich wirkenden Oberkörpers einbezogen und zeichnen sich wie die Beine nur andeutungsweise unter der Kleidung ab. Das Gesicht des vollen runden Kopfes ist zerstört. Die langen Schulterhaare und das kurze, darüber gekämmte Stirnhaar sind

[4] Zachiötzschmann: Studies D. M. Robinson II (1953) 1039–43. AkurgalKA. 221–9 Abb. 187–91. TucheltASD. passim bes. 71–93; 193; 215 Taf. 7. Kranz, AM 87, 1972, 43–6 Taf. 5. HendejürgenUTGT. 17. ÖzganUAPJ. 12–41; 98–123 Taf. 1–9; 46. AlfordSFAGS. 61–8...

[5] TucheltASD. 78 K 47; 211. Zum Typus: A. 7.

[6] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 271. TucheltASD. 74 K 43 Taf. 40–1. BrBr 1412. FuchsSG. 248 Abb. 271. AlfordSFAGS. 232–8 Nr. ...

in Perllocken gelegt. Als Zeichen des jugendlichen Alters trägt der thronende Mann keinen Bart. Der zwischen 590–580 entstandene Branchide, die älteste Sitzstatue der ostgriechischen Plastik, ist nicht nur im Bildtypus, sondern auch in der Formsprache stark von der orientalischen Kunst geprägt, wie der hohe Thronsessel, die breit ausgewalzte Masse des schwer lastenden Körpers und die untrennbare Verbindung von Mensch und Gerät zu einem einheitlichen Statuenblock deutlich machen. Eigentümlich lokal sind dagegen die Formen des unbärtigen Kopfes und die Haartracht.

In einem deutlichen Abstand zu dem ersten Branchiden folgen in dem kurzen Zeitraum 570–550 die übrigen, in Typus und Form ganz einheitlichen männlichen Sitzstatuen in Didyma,[7] deren Leitbild wahrscheinlich die von Eudemos geschaffene Statue ist.[8] Die Männer sitzen mit eng geschlossenen Füßen auf den Thronen, die zum Teil mit Ornamenten dekoriert sind. Die auf den Schenkeln ruhenden Arme sind klar vom Körper abgesetzt. Der glatt anliegende Chiton ist an der Brust durch vertikale Ritzfalten aufgelockert, schiebt sich zwischen den Beinen zu einem Bündel von röhrenförmigen Steilfalten zusammen und schwingt über den vortretenden Fußspitzen und der Plinthe glockenförmig aus. Das rechteckig geschnittene Himation wird von der linken Schulter unter dem rechten Arm hindurch um den Leib gezogen und wiederum über die linke Schulter nach vorn geworfen. An der linken Seite legen sich die beiden Mantelsäume in drei abgestaffelten, unten zickzackförmig abgetreppten Schichten übereinander, die diagonal gespannte, breite Mantelbahn wird rechts von ausgekehlten Bogenfalten durchschnitten. Im Gegensatz zu der älteren Sitzstatue sind die jüngeren Branchiden ganz von der eigentümlich lokalen Formsprache der milesischen Kunst geprägt. Die massigen Körper lasten zwar noch schwer auf den Sitzen, tauchen aber jetzt aus der Tiefe des Thronsessels auf und sind klar gegen das Gerät abgesetzt. Die Formen der weich gerundeten, fraulich anmutenden Leiber und Beine werden weiterhin von den dichten Gewändern verschleiert, doch durch das Aufwachsen der Gestalten aus dem engen Stand der Beine zu den mächtigen Schultern erhalten die Körper eine gliedernde Struktur. Die Arme sind als autonome Glieder erfaßt. Von den herrschaftlich thronenden jüngeren Branchiden sondert sich die Votivstatue eines ähnlich gebauten Priesters ab, der nach ägyptischem Vorbild gerade aufgerichtet auf einem bescheidenen, lehnenlosen Hocker sitzt.[9] Die Hände sind im Schoß zusammengelegt, in der linken Armbeuge liegt ein langer Stab. Der Priester trägt einen Chiton, der sich eng um die deutlich vortretenden Beine zieht, und einen dünnen, glatt auf dem Untergewand liegenden Mantel.

[7] Didyma S 29. Izmir 519. LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 274–9. TucheltASD. 78–90 K 47–54; 57; 59 Taf. 8; 43–52; 57. AlfordSFAGS. 248–91 Nr. 26–9; 31; 33–5; 37. Himmelmann, AKGP I 15. Tuchelt, AKGP I 33 Taf. ...

... 905 (20). ALBildK XIII 72. EAA III 517 Abb. 624. Didyma II Nr. 5. GuarducciEG. III 400 Nr. 3 Abb. 148. AlfordSFAGS. 243–7 Nr. 25.

[9] Istanbul. Cat. Nr. 240. TucheltASD. 86 K 55 Taf. 53–5. Möbius, AntPl II (1963) 23–9 Taf. 14–9. LanglotzNK. 131 Taf. 53,2. AlfordSFAGS. ...7 Nr. 36. AnatCiv II 43 B 113 m.

Für repräsentative männliche Votivstatuen haben die milesischen Bildhauer neben dem Typus des thronenden auch den des würdevoll liegenden, bekleideten Mannes aus der orientalischen Kunst übernommen.[10] Wie bei den orientalischen Vorbildern waren die liegenden Zecher nach den Weihinschriften und der später daran anknüpfenden Geneleos-Gruppe in Samos (Taf. 30,3; 31,2) mit thronenden Frauen und wohl noch weiteren Angehörigen auf langen Basen zu Familiengruppen beim feierlichen Gelage aufgereiht. Die mit einem fußlangen Chiton und einem auf den Rücken fallenden Mantel bekleideten Männer liegen mit ihrer linken Körperseite flach auf dem Boden, die Beine sind nach vorn angezogen, der ausgestreckte rechte Arm ruht auf dem Oberschenkel, der gewinkelte linke Arm stützt sich mit dem Ellbogen auf ein Kissen, die Hand hält ein Trinkgefäß. Die unterlebensgroße Stifterfigur des Hermonax in Myus (S 21 Taf. 33,5) und ein eng verwandter Torso (Balat 1836) schließen sich zwischen 580–570 unmittelbar an den frühen Branchiden (Taf. 32,1) an. Die schwere, teigige Masse des Körpers scheint in das weiche Polster eingesunken zu sein, Rumpf und Beine stoßen hart aufeinander, der Chiton ist bis auf wenige Falten an der Ärmelknüpfung ungegliedert. Die beiden lebensgroßen Zecher aus Didyma (S 24–5) liegen schon mit voll gerundeten Beinen auf dem Boden. Sie stützen den linken Arm auf zwei dicke Polster und richten den Oberkörper steil auf. Der ungegürtete Chiton spannt sich glatt über den massigen Leib. Das über die linke Schulter nach vorn geworfene Himation zieht sich in gratigen Bogenfalten über den Rücken und ist vorn um die eng angezogenen Beine gelegt. Die beiden Zecher aus Didyma sind nach der Abgrenzung des Ruhelagers gegen den behäbig lagernden Körper und der großflächigen Faltengliederung des Mantels zwischen 570–560 entstanden. Der kleine Zecher aus Myus (S 68) gehört nach dem fließenden Übergang zwischen dem Rumpf und den verschieden gewinkelten Beinen schon in die Zeit nach der Mitte des 6. Jh.

Die milesischen Bildhauer übernehmen im vorgerückten zweiten Viertel des 6. Jh. von Samos das nackte Kourosbild und schließen sich im Körperbau so eng an die Prototypen der Nachbarinsel (S. 350 Taf. 30,5) an, daß die nur trümmerhaft erhaltenen milesischen Jünglinge von den samischen kaum zu unterscheiden sind.[11] Die frühen milesischen Kouroi eifern in den riesigen Dimensionen bis zu dreifacher Lebensgröße den samischen Kolossen nach, seit der Mitte des 6. Jh. werden die

[10] Didyma S 105–106. Balat 553; 1836. BerlinP. Kat II (1964) Nr. 66–8. TucheltASD. 66 K 34–5; 124 L 39–40. 73. Ders., RA 1976, 55–66 Abb. 1–9. B. Fehr, Orientalische und griech. Gelage (1971) 120; 178 Nr. 492–4. DentzerMBC. 157–63 S 21–5 Abb. 137–8. v. Graeve, IstMitt 35, 1985, 121 Nr. 7–8 Taf. 26,3–4.

[11] Balat 689; 1687 u. a. Hommel 115–22 Taf. 4–5. Ders., TürkAD 24, 1977 (2) 14 Abb. 9; 11–12; 57; 72; 81; 87–89; 101–102. – Izmir 470; 508; 520; 3040; 4559. Laubscher, IstMitt 13/14, 1963/64, 80 Taf. 36–7. RichterK. Nr. 131–2. LanglotzNK. 156 Taf. 57, 4–6. Bayburtluoğlu, Belleten 35, 1971, 207–12 Abb. 1–5. – Istanbul Cat. Nr. 241; 1358. C. Blümel, JdI EH. 11, 1927, 49 Nr. 3 Abb. 13 (unvollendet). – Myus M 76. Weber, IstMitt 15, 1965, 54; 64 Taf. 29,1. TucheltASD. 51–61 K 1–5.

Formate auf das natürliche Körpermaß reduziert. Die weich modellierten Körper sind schwer gebaut, die mächtigen Beine prall gerundet. Das fleischige Bauchdreieck wölbt sich über die Profillinie vor. Die Bauchmuskeln sind nicht angegeben, nur die Linea Alba und der Nabel senken sich tief in das Integument ein. Das dreieckförmige Becken wird von den Schenkeln durch die flach ausgekehlten Leistenmuskeln abgegrenzt, die an den Hüften in den weit gestellten Thoraxbogen einmünden. Der Rücken wird von der breit ausgemuldeten Wirbelsäule gegliedert. Ein später Kourostorso der Zeit um 530 ist etwas stärker akzentuiert (K 20). Der Rumpf wird durch die leichte Einziehung der Taille gestrafft. Der Zusammenschluß von Leisten und Thoraxbogen wird durch ein Muskelbündel markiert. Die kräftigen Brustmuskeln wölben sich vor, im Rücken zeichnen sich die Schulterblätter ab. Im Unterschied zu den Körpern sind die lokalen Züge bei den Köpfen stärker ausgeprägt. Bei den frühen Kourosköpfen lädt der Schädel noch sehr tief nach hinten aus (K 10). Ein lebensgroßer Kouroskopf aus Didyma hat ein breites, rundes Gesicht, das unter den Augenwinkeln abrupt zu den Ohren umbiegt (Taf. 33,1).[12] Die fleischigen Wangen wölben sich über den Jochbeinen nur wenig vor und senken sich in voller Breite zur Mundpartie ein. Das schwere Kinn stößt stumpfwinklig an den Hals. Unter der schmalen, geraden Oberlippe schwingt die volle Unterlippe bogenförmig nach unten aus. Die breite Nase verjüngt sich stark zu dem schmalen Sattel, in den die geschwungenen Brauenbögen einmünden. Die schmalen, von den kräftigen Oberlidern halb beschatteten Augen treten weit vor. Die Stirn ist nach hinten geneigt. Die kurzen, hochgekämmten Stirnhaare und die langen Rückenhaare sind in Perllocken mit verschliffenen Kugeln angeordnet. Vorbilder für den kurz vor 550 entstandenen milesischen Kouroskopf waren die etwas älteren, stammes- und artverwandten Kolosse von Samos (Taf. 31,3). Der milesische Bildhauer hat charakteristische Züge wie die Augenform und die bikonkave Nasen-Brauenlinie genau nachgebildet, schließt sich auch im Bau des vollen Gesichtes mit der fliehenden Stirn und dem fülligen Kinn an die samischen Jünglinge an. Im Unterschied zu der subtilen plastischen Modellierung der samischen Köpfe ist das Gesicht des milesischen Kouros noch flächig und kantig gebaut, das Integument nur verhalten bewegt. Die reiche samische Männerfrisur ist vereinfacht, die Ohren sind summarisch behandelt. Milesische Werkstätten arbeiteten später auch Kouroi für die Kolonialstädte an den Küsten des Pontos Euxeinos.[13]

Neben den Kouroi waren im Heiligtum von Didyma und in Milet nackte Jünglinge aufgestellt, die dem Gott auf den ausgestreckten Armen ein Tier als Opfergabe darbrachten (Taf. 32,3).[14] Der etwas überlebensgroße, bis auf die Gliedmaßen und

[12] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 283. TucheltASD. 53 K 6 Taf. 10–1. RichterK. Nr. 128. AkurgalKA. 247 Abb. 214–5. Eckstein, AntPl I (1962) [illegible] Taf. 8.

[14] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 60 (hier Taf. 32,3); 61. Didyma S 10. Balat (v. Milet). TucheltASD. 59 K 16–7 Taf. 11; 18–9; 20,2. PedleyIW. 58 Taf. 46–7. Sinn, AM 97, 1982, 36; [illegible] Taf. 33,1–2. v. Graeve, AKGP I 26 Taf.

das verlorene Opfertier vollständige Opferträger im Typus der Kouroi aus Didyma, dessen Schultern leicht gegen die Schrittstellung verschoben sind, ist füllig gebaut. Das von dem ausgekehlten Thoraxbogen gerahmte Bauchdreieck mit der tief einschneidenden Linea Alba wölbt sich weit vor. Die Brust ist fast fraulich gerundet. Auf dem massigen Rücken ist die Wirbelsäule nur in der Mittelpartie angedeutet. In dem vollen Gesicht ziehen sich die Wangen in sanfter Rundung über die Jochbeine. Das schwere, runde Kinn mündet stumpfwinklig in den Hals ein. Der breite, zum Lächeln verzogene Mund senkt sich in den Winkeln leicht in das Integument ein. In den flachen Augenhöhlen drängen die Augäpfel vor, die von dünnen, gerade geführten Unter- und bogenförmigen Oberlidern gerahmt werden. Die nur wenig vorkragenden Brauen schließen sich an den kantigen Sattel der breiten Nase an. Über die schulterlangen Perllocken sind seitlich kurze Bandsträhnen gelegt, die sich von den Schläfen hinter die kleinen Ohren ziehen. Der Opferträger ist nach dem üppig schwellenden Körper und dem gleichmäßig zur Mitte gewölbten Gesicht, das über den kantig gebauten Kouroskopf von Didyma (Taf. 33,1) hinausführt, zwischen 550–540 entstanden. Auch bei dem jüngeren milesischen Jünglingskopf beschränkt sich die Modellierung des Gesichts auf gleitende Hebungen und Senkungen des Integuments, das sich wie ein weiches Polster über den Schädel legt. Eine dicht geschlossene Oberfläche zeigt auch die Haarmasse, deren verschliffene Perllocken nur rasterförmig angedeutet sind. Mit den verschwimmenden, mädchenhaft zarten Gesichtszügen und dem rundlichen Körperbau steht der ostjonische Opferträger den athletischen Kouroi der Kykladen und des Mutterlandes diametral entgegen. Knabenhaft weich gebildet ist der milesische Opferträger des späten 6. Jh. Aus der Werkstatt des Opferträgers von Didyma (Taf. 32,3) stammen zwei weitere, eng verwandte Jünglingsköpfe.[15] Von einem Mitarbeiter an den Säulenreliefs des Didymaion (Taf. 33,3) ist ein kleiner Jünglingskopf mit prallem, rundem Gesicht und schmal geschlitzten Augen geschaffen.[16]

Den von den Inseln übernommenen, ihnen wesensfremden nackten Jünglingen stellen die milesischen Bildhauer in der Generation von 560–530 als eigene Schöpfung den Mantelkouros gegenüber, der wie die nackten Kouroi in Schrittstellung steht und die gesenkten Arme mit den geballten Fäusten an die Schenkel legt, aber nach dem vom Orient geprägten Ideal des ostgriechischen Männerbildes vollständig bekleidet ist.[17] Die repräsentativen milesischen Mantelkouroi waren nicht nur in der Heimat sehr beliebt, sondern wurden auch auf Samos (Taf. 32,2),[18] Delos,[19] Amorgos[20] und in Nordgriechenland[21] aufgestellt, später von lokalen Bildhauern im Osten nachgebildet.[22] Die Manteljünglinge setzen die Beine nicht in der ausgewogenen Schrittstellung der nackten Kouroi auseinander, sondern treten mit dem vorderen linken Bein fast gerade auf den Boden und stellen dafür das rechte entschieden nach hinten. Die Jünglinge sind in einen fußlangen Ärmelchiton eingehüllt, der glatt auf der Brust liegt, sich eng um die voll gerundeten Beine schmiegt und in der Mitte zu einem brettartig vortretenden Steilfaltenbündel zusammenschiebt. Das rechteckige, knielange Himation ist im Unterschied zu den thronenden Männern (Taf. 32,1) auf der linken Schulter geheftet und läßt die linke Körperseite frei. Von der linken Schulter zieht sich der Mantel mit bogenförmigen Falten durch die rechte Armbeuge diagonal um den Rumpf. Die Mantelränder sind nach innen über die Knüpfung geschlagen und fallen von der Schulter in schmaler, dreifach geschichteter Bahn mit zickzackförmig abgetreppter unterer Saumkante senkrecht herab. Zur Verdeutlichung der hohen gesellschaftlichen Position tragen die Jünglinge zwischen dem griechischen Unter- und Obergewand zusätzlich den von den orientalischen Würdenträgern übernommenen Ependytes, ein dünnes, blusenartiges Gewand, dessen horizontaler unterer Saum auf dem linken, vom Mantel nicht bedeckten Oberschenkel zu sehen ist. Die beiden ältesten Mantelkouroi, der kurz vor 560 entstandene Jüngling von Kap Phoneas (Taf. 32,2) und der nur wenig spätere Jüngling aus Myus (L 70) schließen sich in dem fülligen Körperbau an die jüngeren Branchiden an. Der Körper verbreitert sich aus der engen Beinstellung keilförmig zu dem massigen Rumpf, dessen schwer lastendes Gewicht durch die dreifache Gewandtracht und die in den Umriß miteinbezogenen Arme noch betont wird. Die treppenartig abgestuften Diagonalfalten des schweren Himation stoßen hart gegen die von der Schulter herabfallende Paryphe. Nach dem Vorbild der heimischen Frauenstatuen, die den Chiton zur Seite raffen (Taf. 33,6), lüpft der Jüngling von Kap Phoneas den unteren Mantelsaum mit der gesenkten linken Hand am Schenkel nach oben. Das bei den robusten Männern geziert wirkende Gewandmotiv ist bei dem Jüngling aus Myus aufgegeben. Der gedrungene Körperbau des Jünglings von Kap Phoneas wird durch den nur hier erhaltenen Kopf unterstrichen, der sich auf dem kurzen Hals nicht von den Schultern abhebt. Der kugelige Kopf und die unregelmäßigen Perllocken sind auffallend nachlässig gearbeitet. Im Gegensatz zu der akzentuierten Modellierung des ungefähr gleichzeitigen Kouroskopfes von Didyma (Taf. 33,1) ist das Jünglingsgesicht ganz gleichmäßig gewölbt. Wie aufgeblasen wirkt das schwammige Integument. Die hart gerandeten Augen sind leicht nach unten ge-

[15] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 70. Tuchelt-ASD. 125 L 52. – KopenhagenNC. Cat. Nr. 4 d. GazBA 77, 1971 (1) Suppl. 1213 Février, 39 Nr. 187 m. Abb.

[16] Balat. Real, IstMitt 27/28, 1977/78, 110–3 Taf. 29. v. Graeve (1986) 91 Taf. 7.4; 10,1–2.

[17] BerlinP. Kat. II Nr. ... 21–2; 24–33bis; 126 L 70 Taf. 23–34. Ders., IstMitt 21, 1971, 96 Nr. 6 Taf. 32,3–4. LanglotzNK. 114 Taf. 32,5,8. ÖzganUAPJ. 42–69; 100–23 Taf. 18–9; 24–8. Real a. O. 113 Taf. 30,1–2. GettyMusJ 12, 1984, 234 Nr. 4 m. Abb. v. Graeve, AKGB ...

31, 1906, 165–72 Taf. 10–2. AkurgalKA. 229 Abb. 193–4. LanglotzNK. 112 Taf. 32,3. ÖzganUAPJ. 42–51 Taf. 16–7. Marangou: Stele (Gedenkschr. N. Kontoleon 1980) 417–20 Taf. 197; 201 ... Nr. 18 Taf. 28. Rich-

[20] S. 181 A. 5.

[21] Apollonia Pontica: S. 408 A. 1. – Rhode-... stos: S. 404 A. 8.

[22] Halikarnass: S. 333 A. 46. – Pitane: S. 401 A. 9. – Samos: S. 354 A. 46. „Dionysermos“:

neigt. Bei den spätarchaischen Mantelkouroi nimmt das Körpervolumen nur wenig ab. Die Taille wird leicht eingezogen, die Arme werden durch tiefe Einsenkungen gegen den Rumpf abgegrenzt. Der Mantel zieht sich in gratigen, unter dem Druck des schweren Stoffes nach unten durchhängenden Bogenfalten um den Körper und senkt sich zwischen den Beinen ein. Mit den beiden frühen Mantelkouroi leiten die milesischen Bildhauer eine völlig neue Entwicklung der griechischen Gewandstatuen ein. Die Mantelkouroi durchbrechen mit der Schrittstellung als erste die eng geschlossene Beinstellung der vollbekleideten Figuren. Der Unterkörper der Gewandfiguren wird damit aus der überkommenen, starren Hülle des kubischen Blocks bzw. der zylindrischen Röhre gelöst und kann sich wie der Oberkörper frei entfalten. Die milesischen Mantelkouroi sind die Vorläufer und Wegbereiter der neuen, in gelöster Schrittstellung stehenden Koren, die zuerst auf der Nachbarinsel Samos auftreten (S. 345 Taf. 30,3) und nur wenig später in den auf Paros geschaffenen, inseljonischen Schrägmantelkoren ihren für die spätarchaische Zeit gültigen Typus finden (S. 165 Taf. 10,5–6). Von einem Krieger im kurzen Rock aus Didyma sind nur die Oberschenkel erhalten.[23]

Älter als die Branchiden ist in Didyma eine nur in der Mittelpartie erhaltene Frau aus dem Beginn des 6. Jh., deren zylindrisch gerundeter, von dem breiten, tief einschneidenden Gürtel in der Taille stark kontrahierter Körper in der Tradition der dädalischen Kunst steht.[24] Altertümlich sind die vom Haaransatz gerade nach vorn geführten Wangen bei dem fragmentierten Kopf einer gleichzeitigen Schleierträgerin.[25] Das nur auf Weihreliefs (Taf. 33,6) vollständig überlieferte milesische Frauenbild der Zeit von 580–570 ist in der Rundplastik durch den Unterkörper der lebensgroßen, von Anaximandros geweihten Kore,[26] eine ohne Kopf erhaltene Korenstatuette aus Milet,[27] eine Beinpartie[28] und einen Oberkörpertorso[29] vertreten. Die Frauen sind mit einem gegürteten Chiton und einem Schrägmantel bekleidet. Der Chiton folgt den Umrißformen der gleichmäßig gerundeten Beine, zieht sich in Höhe der Knöchel konkav nach innen ein und schwingt mit dem auf den Boden aufstoßenden Saum, unter dem die Fußspitzen vortreten, glockenförmig aus. Die gesenkten Hände ziehen den Chiton vor dem rechten Bein und an der Rückseite in zwei wulstartigen Stoffbündeln zusammen. Der schwere Stoff des über der Gürtung halbkreisförmig ausgeschnittenen Mantels liegt glatt auf dem Untergewand und fiel an der rechten Seite in einem langen Zipfel herab. Die Korenstatuette aus Milet trägt zudem noch einen Rückenschleier, dessen Rand in die flach an den Schenkeln lie-

[23] Tuchelt, IstMitt 34. 1984, 206 Taf. 55,1–2. Ders., AKGP I 31 Taf. 11,1–2.

[24] Didyma S 8. TucheltASD. 67 K 36 Abb. 25 Taf. 35,1.

[25] Didyma S 2. TucheltASD. 68 K 36bis Taf. 35.

[26] BerlinP. Kat. II (1964) ... 69. 1954, 101–17 Abb. 1–5. v. Graeve (1986) 87–9. Zum Typus vgl.: S. 388 A. 57–8.

[27] Balat 1681. v. Graeve (1986) 87 Taf. 8,2–4.

[28] Didyma S 26. TucheltASD. 62 K 23 Taf. 23,2; 24,2,4.

[29] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. ... RichterKo.

genden Hände eingespannt ist. Bei der Fußpartie einer Kore ist der in einer Paryphe zur Seite geraffte Chiton ringsum durch vertikale Ritzfalten aufgelockert.[30] Die milesischen Bildhauer haben von den gleichzeitigen samischen Koren der Cheramyes-Gruppe (Taf. 30,2) den neuen, jonischen Schrägmantel übernommen, der aber bei den milesischen Frauen zunächst noch glatt herabfällt. Mit einem ausgeprägten Sinn für die weiche Stofflichkeit des Untergewandes lockern die milesischen Bildhauer dagegen als erste den strengen Schnitt des Chiton auf, der unter der Gürtung von der gesenkten Hand der Frauen gegen die natürliche Fallrichtung in einer breiten Paryphe zur Seite gezogen wird und später wie bei den samischen Koren zusätzlich durch Steilfalten gegliedert ist.

Eine zwischen 570–560 entstandene Kore aus Milet, die mit der erhobenen linken Hand ein Steinhuhn vor die Brust drückt und wie die ältere Frauenstatuette aus Milet mit der gesenkten Hand nicht in das Gewand greift, sondern den rechten Arm mit der geschlossenen Faust aktionslos am Schenkel herabhängen läßt (Taf. 32,4),[31] ist in Haltung und Tracht direkt von den samischen Koren der Cheramyes-Gruppe (Taf. 30,2) abhängig. Das Schleiertuch fällt in glatter Bahn herab. Der Schrägmantel ist durch diagonale Ziehfalten, der Chiton durch vertikale Steilfalten aufgelockert, die durch eine breite Mittelborte unterteilt werden. Der milesische Bildhauer treppt als erster die röhrenförmigen Steilfalten des vorderen Mantelzipfels an den Säumen zickzackförmig ab und bereitet so den Weg für den freien, doppelt geschichteten Faltenwurf der spätarchaischen Korentracht vor. Im Gegensatz zu der stereometrischen, säulenförmigen Rundung der Beine bei den samischen Frauen ist der Unterkörper der milesischen Vogelträgerin dem natürlichen Wuchs entsprechend vorn und hinten abgeflacht. Bei einem gleichzeitig entstandenen Korenkopf aus Didyma hüllt das Schleiertuch den Schädel völlig ein und schiebt sich über der Stirn in einfachen Bogenfalten zusammen.[32] Das runde Gesicht ist ganz gleichmäßig gewölbt. Der Mund ist auffällig klein, der Nasensattel biegt rechtwinklig zu den Brauenbögen um. Die schmalen, mandelförmigen Augen treten weit vor, die Lider sind nicht markiert. Um die Vogelträgerin gruppieren sich weitere Korentorsen.[33]

Das milesische Frauenbild erreicht erst in spätarchaischer Zeit seine Reifestufe. Eine lebensgroße Kore aus Milet steht in gleichmäßig ausgewogener Schrittstellung und hält mit der erhobenen linken Hand ein Steinhuhn vor die Brust (Taf. 32,5).[34] Der dünne Chiton schmiegt sich mit gratigen Bogenfalten eng um die Beine. Das weite Untergewand schiebt sich unter der Gürtelschließe zu einer glatten Stoffbahn zusammen, die von der gesenkten rechten Hand in einem scharfen Knick zur Seite

[30] Didyma S 15. TucheltASD. 68 K 37 Taf. 36,1–2.

[31] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 47. TucheltASD. 124 L 42. RichterKo. Nr. 57. AkurgalKA. 234; 239 Abb. 203. PedleyIW. 57 Taf. 40. v. Graeve ...

[32] ...

[33] Didyma S 19–20. TucheltASD. 69 K 38–9 Taf. 37. – Balat. v. Graeve (1983) 19 Abb. 21–2.

[34] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 49. TucheltASD. 129 L 108. RichterKo. Nr. 181. Himmelmann-Wildschütz 26–34 Taf. 9. Freyer-Schauenburg ... PedleyIW. 58 Taf. 44–5. v. Graeve ...

gezogen wird und in einer brettartig abstehenden Paryphe am Bein herabgleitet. Der Schrägmantel fällt seitlich in zwei gleichlangen Zipfeln auf die Hüften. Die doppelt geschichteten, an den Säumen zickzackförmig abgetreppten Falten des schweren Mantels ziehen sich über die vollen Brüste gerade nach oben und biegen dann rechtwinklig zu der Knüpfung auf dem rechten Arm um. Der verlorene, zum Einsetzen gearbeitete Kopf war nicht verschleiert. Das reiche Rückenhaar ist in Perllocken geordnet, je drei Strähnen ringeln sich nach vorn auf die Brust. Der bedeutende milesische Bildhauer hat in seiner zwischen 540–530 geschaffenen Vogelkore alle fortschrittlichen Züge des hocharchaischen ostjonischen Frauenbildes seiner Heimatstadt und der Nachbarinsel Samos vereinigt und erstmals den faltenreichen samischen Schrägmantel mit dem heimischen Gewandmotiv des locker zur Seite gerafften Chiton in einer gelungenen Kombination verbunden. Darüber hinaus orientiert sich der milesische Meister in der weiten Schrittstellung, der differenzierten Stoffbehandlung der schweren, vertikal geführten Mantelfalten und des dünnen Chiton mit der über den Körperumriß herausragenden Paryphe an den modernen Schrägmantelkoren von Paros (S. 166 Taf. 10,5). Die jüngere milesische Vogelkore ist etwas leichter gebaut als ihre Vorgängerinnen. Die in voller Rundung unter dem dünnen Chiton vortretenden Beine und die Vertikalfalten des Mantels unterstreichen den aufstrebenden Wuchs des Körpers. Im Gegensatz zu dem frei fallenden Schrägmantel der schlanken Inselkoren schmiegen sich bei der milesischen Vogelträgerin die Mantelfalten weich an den Rumpf und betonen mit ihrer geschlossenen Umrißführung die üppige Fülle des Frauenkörpers. Schematisch verhärtet ist der Unterkörper einer unterlebensgroßen Kore aus Didyma, die in Schrittstellung steht, mit der gesenkten linken Hand den Chiton zur Seite rafft und mit der rechten in den Zipfel des Schrägmantels greift.[35] Die Umrißformen sind spannungslos begradigt, die zickzackförmigen Mantelsäume und die geritzten Chitonfalten sind zu dekorativen Mustern erstarrt. Nächstverwandt sind eine unvollendete Kore[36] und eine Kore in Theben auf der Halbinsel Mykale, die mit der Plinthe in den gewachsenen Fels eingelassen war.[37] Von weiteren spätarchaischen Koren sind nur kleinere Fragmente erhalten.[38]

Zu den Branchiden (Taf. 32,1) gesellen sich in Didyma lebensgroße Sitzstatuen von Priesterinnen des Apoll und im Stadtgebiet von Milet im Format erheblich kleinere, thronende Frauen hinzu, die wohl Göttinnen oder Adorantinnen darstellen (Taf. 32,6).[39] Die erste, noch vor 550 aufgestellte Sitzstatue einer Priesterin, die

[35] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 48. TucheltASD. 70 K 41 Taf. 39. RichterKo. Nr. 162.

[36] Balat. v. Graeve (1983) 14 Abb. 12–4

[37] Verschollen. Th. Wiegand, H. Schrader, Priene (1904) 470 Abb. 576–7. TucheltASD. 127 L 85bis.

[38] Balat. v. Graeve, IstMitt 35, 1985, ...

Pryce, Cat. Nr. 272; 280. – Milet: Balat. 1554 u. a. BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 50–6. Istanbul. Cat. Nr. 248–9. Louvre. Cat. Nr. 2787–9. TEL III 141. BrBr 143. TucheltASD. 76 K 45; 87–93 K 56, 58, 60–5; 127 L 91–2, 94–101, 112–5 Taf. 42; 56; 58–62. Ders., IstMitt 23/24, 1973/74,

mit einem untergegürteten Chiton und einem Schleiertuch bekleidet ist, ist im Körperbau von den jüngeren Branchiden nur durch die vollen Brüste zu unterscheiden (K 45). Der untergegürtete Chiton wird in der zweiten Hälfte des 6. Jh. nur noch selten getragen. Bei einer besonders üppig gebauten Priesterin senkt sich das Steilfaltenbündel des Chiton im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin bereits tief zwischen die vortretenden Beine ein (K 60). Handwerklich dürftig sind zwei späte Sitzstatuen mit bis über die Knie gezogenen Kolpoi und grob skizzierten Steilfalten (L 114–5). Alle anderen weiblichen Sitzstatuen der spätarchaischen Zeit (L 91–2; 94–101; 112–3 Taf. 32,6) gehen auf einen Prototyp zurück, der in der Schrägmanteltracht ganz eng mit dem der jüngeren milesischen Vogelkore (Taf. 32,5) übereinstimmt und im Anschluß daran vom selben Meister zwischen 540–530 geschaffen ist. Die thronenden Frauen im Schrägmantel, deren matronaler Charakter durch den massigen Körperbau und die vollen Brüste betont hervorgehoben wird, sitzen hoch auf den Thronsesseln und legen die Arme auf die Schenkel. Im Unterschied zu den Koren waren die meist zum Einsetzen gearbeiteten, heute verlorenen Köpfe in der Regel verschleiert. Die doppelt geschichteten Falten des Schrägmantels ziehen sich im rechten Winkel über die Brust. Der dünne Chiton spannt sich mit gratigen Bogenfalten eng um die voll gerundeten Beine und schiebt sich in der Mitte zu einer glatten Paryphe zusammen. Der Typus der thronenden Schrägmantelfrauen wird bis in das frühe 5. Jh. unverändert beibehalten und erstarrt bei den späten, nachlässig gearbeiteten Sitzstatuen in dekorativem Formalismus. Die zunächst durch Hängefalten mit den Beinen verbundene Paryphe wird durch die tiefe seitliche Einsenkung des Chiton immer stärker von den Beinen isoliert. Bei den jüngsten Sitzstatuen sind Paryphe und Beine einander angeglichen und wie drei Spiralsäulen nebeneinander gestellt (L 91–2). Zwei Frauen sind auf einer breiten Thronbank zu einer Kultgruppe vereint (L 112).

Bei einem vor 550 entstandenen Frauenkopf aus Milet lädt der Schädel noch tief nach hinten aus.[40] Das volle, runde Gesicht ist weitgehend zerstört. Die mandelförmigen Augen sind leicht nach unten gerichtet. Die Stirn wird von vier Reihen kleiner Buckellocken gerahmt, das lange Rückenhaar ist in Perllocken gelegt. Die Ohren sind mit Rosetten geschmückt. Der etwas unterlebensgroße Kopf einer Frau aus dem Athena-Heiligtum in der Stadt wird von einem doppelt gefalteten Schleiertuch eingehüllt, dessen obere Bahn schräg zum Nacken führt und sich seitlich über den Ohren und der Haarmasse aufwölbt (Taf. 33,2).[41] Das rundliche Frauengesicht hat wenig Tiefe und entfaltet sich ganz in seiner vorderen Ebene. Das breite, füllige Kinn

305–50 Nr. 24; 30; 32; 38–40; 42–55. Hadzisteliou Price, JHS 91, 1971, 60 Nr. 1c Taf. 6,14. v. Graeve (1983) 7–19 Abb. 3–10; 15–8. Ders., IstMitt 35, 1985, 118 Nr. 3–4 Taf. 25,1–3. Tuchelt, AKGP I 32 Taf. 13,1–2.

[41] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 58. TucheltASD. 125 L 62. RichterKo. Nr. 95. AkurgalKA 256 Abb. 221–2. PedleyIW. 58 Taf. 41. Langlotz NK. 118 Taf. 30,3–4. Eckstein, AntPl 1 (1962) 54 Abb. 13–5. Sinn, AM 97, 1982, 40 ... v. Graeve (1986) 81–5 Taf. 6,3; 7,2

zeigt im Profil die Anlage zum Doppelkinn. An den Nasenflügeln quellen die Wangen vor und senken sich dann weich zur Nasen-Lippen-Furche. Die zum Lächeln verzogenen Lippen dringen in den Winkeln leicht in das Integument ein. Die breite Nase hat einen kräftigen, kantigen Sattel. Die gerundeten Augäpfel werden von dünnen, mandelförmig geschnittenen Lidern gerahmt, die an den Schläfen nach oben ausschwingen. Unter der glatten Stirn treten die Brauenbögen nur wenig vor. Das ganze Gesicht wird durch Asymmetrien belebt. Die linke Gesichtshälfte ist breiter und etwas flacher angelegt als die rechte, in der das Integument stärker vordrängt. Auch der lächelnde Mund ist leicht nach rechts verschoben und spannt das Integument stärker an. Der verschleierte Frauenkopf zeigt wie die gleichzeitige Vogelkore (Taf. 32,5) das milesische Frauenbild in den Jahren nach 540 auf seinem Höhepunkt. Das blühende Gesicht der Schleierträgerin strahlt in dem weichen Spiel des üppigen, in sanften Schwellungen und Senkungen über den Schädel gleitenden Integuments heitere Sinnenfreude aus. Der ungemein lebendige Gesichtsausdruck wird durch die asymmetrische Anlage der Wangen verstärkt. Geradezu spöttisch wirkt der lächelnd zur Seite gezogene Mund. Kokett ist der Blick der geheimnisvoll verschleierten Augen. Etwas älter als der Frauenkopf aus dem Athena-Heiligtum ist der stark verriebene Kopf einer weiteren Schleierträgerin aus Milet.[42]

Der Löwe, das Wappentier der Stadt Milet, ist unter den Votiven im Stadtgebiet und im Didymaion stark vertreten. Im Unterschied zu den übrigen ostgriechischen Kunstzentren schließen sich die milesischen Bildhauer mit ihren frühen Löwenbildern an ägyptische Vorbilder an (Taf. 33,4).[43] Die zum Teil als antithetische Gegenstücke aufgestellten, ägyptisierenden Löwen in Milet bilden eine im Typus ganz einheitliche Gruppe, die sich über den Zeitraum von 570–540 erstreckt. Die massigen Löwen liegen entspannt auf einer Seite, an der Front sind der angezogene Hinterlauf und das ausgestreckte Vorderbein parallel zum Körper ausgerichtet, die von den rückwärtigen Beinen gekreuzt werden. Der schräg zur Seite gedrehte Kopf ist wie bei den Vorbildern zunächst noch erhoben, ruht später auf dem ausgestreckten Vorderlauf. Die weich gerundeten Körper, die nur durch die gratig vorragende Wirbelsäule gegliedert werden, ruhen schwer lastend auf dem Boden. An den mächtigen Beinen sind Knochen und Muskeln nur verhalten angedeutet, dafür schiebt sich die lose Fellhaut in den Gelenken wulstartig zusammen. Im Gegensatz zu den Leibern sind die Köpfe fest gebaut. Das Maul ist geschlossen, die Lefzen hängen in den Winkeln nach unten durch. Die kleinen Augen liegen in tiefen Höhlen. Der Hals wird von einer dichten, wohl geordneten Flammenzottelmähne gerahmt, aus der die muschelförmigen Ohren herausragen. Die milesischen Bildhauer haben das starre orthogonale Liegeschema der ägyptischen Löwen von Anfang an in eine leicht ge-

[42] Balat. v. Graeve (1986) 82–6 Taf. 6,1–2; 7,1.

ASD. 93–7 K 66–8, 70–3; 129 L 117–8 Taf.

krümmte Ruhehaltung mit geschwungenen Umrißlinien umgebildet. Sie scheinen sich in der natürlich entspannten Ruhelage nicht nur auf das Medium fremder Bildüberlieferung, sondern auch auf eigenes Studium der Raubtiere nach dem Leben zu stützen, wie auch der kompakte, nicht stilisierte Kopf, die herabhängenden Lefzen und die Hautverschiebung in den Gelenken unmittelbare Beobachtung voraussetzen. Während die Löwen im übrigen Griechenland drohende Angriffslust zur Schau stellen, strahlen die gelagerten milesischen Löwen würdevolle Ruhe aus, die ihre hohe Stellung als Herrscher der Tiere symbolisiert. Die ägyptisierenden Löwen in Milet stellen sich in dem herrschaftlichen Liegeschema und in der Ausrichtung von Kopf und Gliedmaßen auf eine Hauptansicht den würdevoll gelagerten Zechern als tierische Pendants zur Seite. Wie beim Hermonax (Taf. 33,5) senkt sich die weiche, ungegliederte Körpermasse des gleichzeitigen, um 570 von den Orion-Söhnen gestifteten Löwen (K 66) in den Boden ein. Analog zu den späten Zechern festigt sich bei den Löwen allmählich der Körper und taucht vollständig aus der Plinthe auf (Taf. 33,4). Mit den monumentalen milesischen Raubtiervotiven ist ein kleiner, im Typus übereinstimmender Löwe aus Kalkstein zu verbinden, dessen Kopf als Wasserspeier hergerichtet ist.[44]

Im letzten Viertel des 6. Jh. werden die majestätisch ruhenden Löwen des ägyptischen Typus in Milet von Löwen abgelöst, die in Sprunglage den Kopf nach vorn richten.[45] Der schwere Körper lastet nicht mehr auf dem Boden, sondern ruht auf den unter den Leib geschlagenen Beinen. Durch die kraftvolle Angriffshaltung spannen sich die Muskelstränge an den Beinen, an den Körpern zeichnen sich die Rippenbögen ab. Die Köpfe sind größer als bei den Vorgängern, der Rachen ist drohend aufgerissen, die kugeligen Augen wölben sich vor, die Flammenzottelmähne zieht sich weit auf den Rücken. Ein antithetisches Paar liegender Löwen in der milesischen Kolonie Olbia ist aus der Mutterstadt importiert.[46] Mit den Löwen im massigen, weich modellierten Bau des Körpers eng verwandt sind ausschreitende Stiere.[47] Der gedrungene Schädel ist auffallend klein, am Hals schiebt sich das lose Fell in wellenförmigen Wülsten zusammen. Auf einer hochgelegenen Terrasse an der heiligen Straße nach Didyma wurde im mittleren 6. Jh. eine hockende Sphinx mit nach vorn gerichtetem, jetzt verlorenem Kopf aufgestellt, die sich im Typus an das Naxier-Monument in Delphi (Taf. 8,6) anschließt.[48] Der Rumpf des gedrungenen, schwer gebauten Löwenkörpers wird von den mächtigen, leicht gesenkten Sichelflügeln verdeckt, deren lange Schwungfedern von kurzen Deckfedern gegen die

[44] Izmir (ehem., jetzt zerstört). Curtius, AM 31, 1906, 155 A. 1. Abb. 4. Gabelmann Löwenb. 120 Nr. 117 Taf. 23,2. Strocka, AA 1977, 481 A. 2.

[45] Balat ...

127–9 Taf. 26–7,2. Strocka a. O. 492–8 Nr. 6–7 Abb. 13–20; 24–6.

[46] S. 408 A. 7.

[47] Istanbul. Cat. Nr. 1359. Schmidt, AM 86, 1971, 32 Taf. 15. – Didyma. Tuchelt, IstMitt

Raubtierbrust abgesetzt werden. Die langen Perllocken streben nach rückwärts strahlenförmig auseinander. Von einem monumentalen Vogel ist nur der hintere Teil erhalten.[49]

Nach dem Vorbild des kolossalen Artemision in Ephesos (S. 391) errichteten die Milesier seit 540 dem Apoll Philesios in dem Orakelheiligtum in Didyma einen in den Dimensionen etwas kleineren Dipteros aus Marmor, der einen offenen Sekos einschloß, in dem ein kleiner Naiskos stand.[50] Das gewaltige Bauprogramm wurde zügig durchgeführt. Bei der Zerstörung durch die Perser 494 war der Dipteros bereits eingedeckt, im Naiskos war das lebensgroße Bronzekultbild des Gottes von der Hand des sikyonischen Erzgießers Kanachos aufgerichtet, das nach Ekbatana entführt wurde.[51] Der Skulpturenschmuck des Apollon-Tempels ist weniger aufwendig als beim Artemision. Wahrscheinlich waren nur die Schäfte der Säulen geringeren Durchmessers, die nicht der Peristasis zugewiesen werden können, mit Reigen von unterlebensgroßen Frauen in Hochrelief geschmückt, die Kultdienerinnen darstellen (Taf. 33,3).[52] Die stereotyp aneinander gereihten Priesterinnen stehen in ruhiger Haltung frontal auf dem Torus als Basis. Der rechte Arm hängt am Körper herab, der linke ist vor die Brust gelegt. Die Frauen tragen einen gegürteten Ärmelchiton und einen Schrägmantel, die glatt an den fülligen Körpern anliegen und ursprünglich durch reiche Bemalung differenziert waren. Den Kopf bedeckt ein Schleiertuch, das von einer wulstartigen Binde zusammengehalten wird. Vor den Ohren rollen sich volutenartig stilisierte Haarlocken auf. In den rundlichen Gesichtern zieht sich das Integument weich über die Jochbeine, das füllige Kinn springt zurück, in den Hals schneiden zwei Venusringe ein. Die dünnen kantigen Lippen sind gerade geführt. Der Sattel der kurzen Nase ist fest mit den gratigen Brauenbögen verspannt. Die schmalen Augen werden unten von geraden, oben von geschwungenen Lidern gerahmt. Die Säulenreliefs sind unmittelbar nach Baubeginn des Tempels zwischen 540–530 geschaffen. Die schlichte Frauentracht ist auf den tektonischen Rahmen abgestimmt. Im Vergleich zu dem subtil modellierten Kopf der etwas älteren Schleierträgerin (Taf. 33,2) wirken die breiten, flächigen Gesichter der Priesterinnen starr und unbewegt, Augen und Mund sind zeichnerisch hart geschnitten. Etwas jünger als die Säulenreliefs ist der von einer Haube bedeckte Frauenkopf eines Hochreliefs aus Didyma, der sich in der sensiblen Durchgestaltung des Gesichts ganz eng an die Schleierträgerin (Taf. 33,2) anlehnt.[53]

[49] Balat 801. v. Graeve, IstMitt 35, 1985, 120 Nr. 5 Taf. 25,4.

[50] TucheltASD. 99–110; 178; 219–23 u. passim. Gruben, JdI 78, 1963, 78–177. B. K. Weis, Das Orakelheiligtum des Apollon von Didyma (1983) 47–54. KarakatsanisSAK. 103–7.

[51] S. 212 A. 18.

[52] [illegible] a. O. 102–12 Abb. 7–13. AkurgalKA. 256 Abb. 223–4. Himmelmann-Wildschütz 38 Taf. 19,1–2. Wiegartz, MWP (1968) 47. RichterKo. Nr. 96–7. BookidisASAP. 296 F 66. PKG I Taf. 36. LulliesGP. Taf. 39. PedleyIW. 58 Taf. 42–3. CroissantPFA. 51. FuchsSG. 548 Abb. 645. Die [illegible] mit den

Im Gegensatz zu den allseitig umlaufenden Simenfriesen des Artemision ist der Figurenschmuck des Daches beim Didymaion in Form von applizierten Reliefs unten vor den Architrav geblendet und zudem auf die vier Ecken beschränkt.[54] Die Ecken nehmen geflügelte, im schnellen Lauf eilende Gorgonen ein, die als Potniai Theron von antithetisch liegenden Löwen des ägyptischen Typus mit herausgedrehten Köpfen flankiert werden. Die mächtigen Ungeheuer tragen die inseljonische Korentracht, einen dünnen Chiton und den an einem Trageband befestigten, vertikal fallenden Schrägmantel. Die breiten Maskengesichter werden von geringelten Schlangen gerahmt. Nach den entwickelten Formen der Gorgonen, die schon zum Mittleren Typus gehören, sind die Architravreliefs erheblich später als die skulpierten Säulen im späten 6. Jh. gearbeitet.

Die Marmorsima des in der vorgerückten zweiten Hälfte des 6. Jh. gebauten Dionysos-Tempels in Myus war mit zwei gegenläufigen Wagenrennenfriesen geschmückt, die in stereotyper Wiederholung eine Biga im vollen Lauf zeigen.[55] Die beiden galoppierenden Pferde sind nur an den Köpfen und Beinen gegeneinander versetzt. Der mit einem Chitoniskos bekleidete Fahrer steht vorgebeugt auf dem Streitwagen und hält die Zügel in den ausgestreckten Händen. Der Simenfries des Tempels in Myus ist die direkte Umsetzung der Friese aiolischer Tondächer in Stein, wobei sich die lokalen Bildhauer nicht nur in den Themen, sondern auch in der Formsprache der kurzbeinigen, massigen Pferde und des Fahrers mit dem tief ausladenden Schädel und dem fliehenden Profil von Nase und Stirn unmittelbar an die Vorbilder anschließen. Auf einem wohl von Didyma nach Karakuju verschleppten Friesblock der Zeit um 540 ist in ganz flachem Relief ein Reigen tanzender Frauen dargestellt, die sich an den Händen fassen und mit vorgebeugten Körpern in weitem Schritt nach rechts stürmen.[56] Unter dem dünnen Chiton und dem zu beiden Seiten des vorgestellten Beines herabfallenden Mantel zeichnen sich die weichen Körperrundungen ab. Die nach unten gesenkten Gesichter sind voll und fleischig, die Augen schmal geschlitzt. Das üppige, in dichte Wellen gelegte Haar wird durch ein Diadem zusammengehalten. Von kleinen Unstimmigkeiten kaum beeinträchtigt hat der milesische Bildhauer den wilden Tanzrhythmus mit einem in seiner Zeit ungemein kühnen Bewegungsreichtum erfaßt. Die Tänzerinnen sind geschickt gestaffelt, die abrupte Drehung von den seitlich ausschreitenden Beinen zu den frontal gerichteten Oberkörpern wird durch die Gewänder verschleiert. Die geschlossene Reigenformation hat sich in Einzelgruppen von Tänzerinnen aufgelöst, die zudem ganz in-

[54] Istanbul. Cat. Nr. 239; 244. BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 72. KiB 203,2. TucheltASD. 104–10 K 82–5 Taf. 76–9,1. Gruben a. O. 142–7 Abb. 34–6. BookidisASAP. 299–303 F 67. GabelmannLöwenb. 121 Nr. 136. BelsonGGA. I 83; [illegible] Taf. 5,2.

[55] [illegible] IstMitt 17, 1967, 128–41 bes. 140. BookidisASAP. 309–12 F 69. FeltenGTF. 18–44 Nr. 11 Taf. 4,2. Vgl. S. 400 A. 2.

[56] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 285. BeBr 101b. KiB 203,1. TucheltASD. 111–4 K 86 Taf. 79–81. Demangel, REA 34, 1932, 129–34. BookidisASAP. 304–8 F 68. FeltenGTF. 18–44 Nr

dividuell agieren und mit der wellenförmigen Umrißlinie der heftig auf und ab wogenden Köpfe das starre Gesetz der Isokephalie durchbrechen.

Kleine, naiskosförmige Weihreliefs in Milet, die zumeist von einem Giebel bekrönt werden, zeigen in Frontalansicht die Göttin Kybele zunächst stehend, später auf einem Thron sitzend. Die Darstellungen der Kybele, deren Deutung als Göttin nicht aus charakteristischen Attributen wie den Löwen, sondern nur durch den kultnischenartigen Bildrahmen zu erschließen ist, wiederholen die statuarischen Typen der Rundplastik und vervollständigen so die lückenhafte Überlieferung der monumentalen milesischen Frauenbilder. Die zwischen 580–570 entstandenen Reliefs der stehenden Kybele[57] und die im Typus übereinstimmenden Weihreliefs mit zwei stehenden Nymphen (Taf. 33,6)[58] schließen sich unmittelbar an die frühen Frauenstatuen in der Art der Anaximandros-Kore an. Die ruhig stehenden Göttinnen sind mit einem gegürteten Chiton und einem Schrägmantel bekleidet, die sich glatt um den fülligen Körper ziehen. Die gesenkte rechte Hand rafft den Chiton an den Beinen zu einer röhrenförmigen Paryphe zusammen. Der Schrägmantel ist auf der rechten Schulter geknüpft, neben dem gesenkten Arm fällt der lange Mantelzipfel frei herab. Der linke Arm ist vor die Brust gelegt. Ein kurzes Schleiertuch bedeckt den Kopf. Zwei um 560 aufgestellte Kybele-Reliefs gehen in Haltung, Tracht und Faltenwurf auf die ältere milesische Vogelkore (Taf. 32,4) zurück.[59] Während die von samischen Vorbildern abhängige Kore den rechten Arm am Körper herabhängen läßt, zieht die Göttin wie bei den älteren Reliefs mit der gesenkten rechten Hand den Chiton an den Beinen zu einer Paryphe zusammen. Auf einem gleichzeitig entstandenen Weihrelief trägt die Göttin wie die frühe thronende Priesterin allein einen glatt anliegenden Ärmelchiton, der sich nur zwischen den Beinen zu einem Steilfaltenbündel zusammenschiebt.[60] Bei den Reliefs kurz vor der Mitte des 6. Jh. ist der von einem kurzen Schleiertuch bedeckte Kopf im Verhältnis zum Körper übermächtig groß. In den rundlichen Gesichtern wölben sich Wangen und Kinn prall vor. Der Mund ist schmal, die Nase kurz und breit. Aus flachen Höhlen blicken schmale, mandelförmige Augen. Nach 550 entstanden ist ein Relief mit stehender Kybele im untergegürteten Chiton mit knielangem Kolpos, das die Göttin auch im Giebelfeld als Potnia Theron zwischen den Löwen zeigt.[61] Vorbilder für die Weihreliefs der thronenden Kybele sind die monumentalen weiblichen Sitzstatuen.[62]

[57] Balat 1521; 1710. Izmir 349; 1538; 1540; 3298. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 113–7; 298 Nr. 38–43 Taf. 13–4,2. v. Graeve (1986) 88 Taf. 9,4. Zum Typus vgl.: S. 380 A. 26–9.

[58] BerlinP. Kat II (1964) Nr. 44. Balat. TucheltASD. 124 L 38. RichterKo. Nr. 71. Hadzisteliou Price, JHS 91, 1971, 59 Nr. 1b Taf. 5,11. AnatCiv II 45 B 117. Naumann a. O. 116 …

cheltASD. 127 L 78. RichterKo. Nr. 166. NeumannPGW. 15 Taf. 9a. AnatCiv II 44 B 116. v. Graeve, AKGP I 21–5 Abb. 1 Taf. 6,1.

[60] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 45. TucheltASD. 124 L 37. RichterKo. Nr. 70. v. Graeve (1986) 86 Taf. 9,1.

[61] Balat. Naumann a. O. 114; 298 Nr. 37 Taf. 12,4.

Die Wangen eines monumentalen Altars in Milet aus dem späteren 6. Jh. schmükken vier Reliefs mit stehenden Sphingen, deren Raubtierkörper mit den späten milesischen Löwen übereinstimmen.[63] Auf einem Relieffragment in Didyma ist ein schreitender Stier zu sehen.[64]

Im Gegensatz zu Samos ist die Bronzeplastik in Milet unbedeutend. Von der Nachbarinsel sind die orientalisierenden Bronzekessel mit dem reichen Protomenschmuck importiert.[65] Ein lokaler Mantelkouros ist die Umsetzung eines monumentalen Vorbildes (Taf. 32,2) in Miniaturformat.[66] Ein nackter Jüngling der Zeit um 550 aus der Umgebung von Milet, der auf den vorgestreckten Armen ein Opfertier hielt,[67] ist noch fülliger als die Opferträger der Steinplastik (Taf. 32,3). Der massige Rumpf ist bis auf die weich vortretende, fast weiblich wirkende Brust ungegliedert. In der gleichmäßigen Wölbung des runden, breitflächigen Gesichtes setzen die schmalen Augen und der kleine Mund nur schwache Akzente. Nach jonischer Art ist das kurze Stirnhaar über die lang in den Nacken fallenden Strähnen gekämmt. Anzuschließen ist ein etwas jüngerer Kouros mit kugeligem Kopf aus Delphi, dessen Körper etwas straffer gebaut ist und durch die tief einschneidenden Leisten gegliedert wird.[68] Eine mit Chiton, Mantel und Schleier bekleidete Kore schließt sich in dem üppigen Körperbau, der Gewandtracht und mit dem großen runden Kopf an die Kybelereliefs in Milet an.[69] Ein kolossales Bronzeastragal, das die Perser aus dem Didymaion nach Susa entführten, trägt die Signatur des Isikles.[70]

An den Simen der Tondächer waren Antefixe mit Gorgonenmasken und Löwenköpfen angebracht.[71] Noch fast völlig unbekannt ist die Terrakottaproduktion von Milet.[72]

Ephesos

D.G. Hogarth, Excavations at Ephesus – The Archaic Artemisia (1908). Lethaby, JHS 37, 1917, 1–16. DeonnaDéd. II 48. E. Löwy, Zur Chronologie der frühgriech. Kunst – Der Artemistempel von Ephesos (SBWien 213, 1932–4–). Gjerstad, Annals of Arch. and Anthropology 24, 1937, 15–34. RE Suppl. XII 1686–9. TucheltASD. 131–41; 151; 161. HillerJG. 27–35. U. Muss, Studien zur Bauplastik des archaischen Artemisions von Ephesos (Diss. 1983). A. Bammer, Das Heiligtum der Artemis von Ephesos (1984). KarakatsanisSAK. 212–7.

Die Entwicklung der archaischen Plastik in Ephesos läßt sich bis in die spätarchaische Zeit nur an Hand der Votivfiguren aus Elfenbein (Taf. 34,1), Edelmetall[1] und

135; 300 Nr. 48–50; 63 Taf. 16,1–3. v. Graeve (1986) 88 Taf. 9,2. Zum Typus vgl. S. 382 A. 39.

[63] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 64. Weber, IstMitt 15, 1965, 62.

[64] Inv. S 90. Tuchelt, IstMitt 23/24, 1973/74, 161 P 13 Taf. 66,4.

[65] BerlinP. M 3–6. Istanbul 6329–6330. Heres, Klio 52, 1970, 149–61 Abb. 1–8. Weickert, IstMitt 7, 1957, 126–30 Taf. 40–2. TucheltASD. 122 L 1–2, 8. AkurgalKA. 188 Abb. 145–6. AnatCiv II 36 B 95–6 m. Abb. S. 359 A. 100.

[66] Privatbes. Darsow, MWP (1949) 9–18 Taf. 4.

[67] ParisBN. Cat. Br. Nr. 96. DeonnaA. 272 …

[69] Kassel. Kat. Br. Nr. 15.

[70] Louvre. EAA IV 241. Didyma II Nr. 7 Abb. 10. TucheltASD. 212. JefferyLS. 343 Nr. 30. S. 416 A. 4.

[71] ÅkerströmATK. 101–14 Taf. 53–8. GabelmannLöwenb. 120 Nr. 118. FloerenGorgbelmannLöwenb. 120 Nr. 118. IstMitt 30, 1980, 141; 159 62–73 (l–o) Taf. 5,6. BelsonGGA I 74 Nr. 120–1; 252–3 Taf. 67–8. II 74; 87 Nr. 5; 16–7.

[72] Weickert a. O. 130 Taf. 43. Hommel, IstMitt 9/10, 1959/60, 58 Taf. 61. Kleine, IstMitt 29, 1979, 155 Taf. 44. Kossatz, IstMitt 31, 1981, 130–7 Taf. 45–7. TucheltASD. 122 L 9; 166. Voigtländer, IstMitt 32, 1982, 101 Taf. 32–3.

… (Elfenbein).

Ton[2] verfolgen, die in großer Zahl in das Heiligtum der Artemis in Ephesos gestiftet worden sind. Bei den Menschen dominieren ruhig stehende Priesterinnen, die Kultgegenstände in den Händen halten, bei den Tieren Löwe und Habicht, der heilige Vogel der Artemis. Die dädalischen Votivfiguren sind in ihrem Habitus ganz stark von orientalischen Frauenbildern geprägt. Die Priesterinnen haben einen zylindrisch gerundeten Körper, der von einem glatt anliegenden Gewand mit reichen Mustern vollständig eingehüllt wird. Sie sind mit Armreifen, schweren Halsketten und dicken Ohrringen geschmückt. Eine hohe, mit Perlen verzierte Haube bedeckt den Kopf. Die breitflächigen Gesichter mit den abgeplatteten Nasenflügeln und den hart gerandeten Augen unter den eingeritzten Brauenbögen wirken starr und unbelebt. Erst im Laufe der ersten Hälfte des 6. Jh. kristallisiert sich bei den ephesischen Elfenbeinfiguren die ostjonische Formsprache allmählich heraus (Taf. 34,1). Die Frauen tragen einen schweren, gegürteten Ärmelchiton, dessen weicher Stoff sich an den massigen Körper anschmiegt. Unter dem Oberteil zeichnen sich die vollen Brüste ab, zwischen den Beinen fällt ein Steilfaltenbündel herab, unter einem bogenförmigen Ausschnitt treten die Füße vor. Der runde Kopf ist im Verhältnis zum Körper übermächtig groß. Das volle Gesicht ist sphärisch gewölbt. Die mandelförmigen Augen unter den vorkragenden Brauen werden von dünnen Lidern gerahmt. Das lange Haar fällt in breiter Bahn auf den Rücken, zwei dicke aufgerollte Locken sind nach vorn auf die Brust gezogen. Im Typus übereinstimmend ist die Bronzestatuette einer Priesterin der Zeit um 560, die über dem gleichmäßig gefältelten Chiton noch ein den ganzen Rücken bedeckendes Schleiertuch trägt, dessen herabhängendes Ende vorn unter der Gürtung festgesteckt ist (Taf. 34,2).[3]

Die Elfenbeingruppe des Dionysos in Delphi, der sich auf einen Thyrsosstab stützt und seine linke Hand auf den Kopf eines an ihm hochspringenden Panthers legt, ist wahrscheinlich in einer ephesischen Werkstatt gearbeitet (Taf. 34,3).[4] Wie die

wellery Nr. 827–1102. Selçuk. Hogarth 94–185 Taf. 3–27. Jacobsthal, JHS 71, 1951, 85–95 Taf. 31–6. AkurgalKA. 190–218 Abb. 147–77. MarangouLEB. 194; 198. TucheltASD. 122 L 3–6; 92; 10–6; 19–24bis; 28–30; 34–5. Greifenhagen, JbBerlMus 7, 1965, 125–38 Abb. 6–12. RichterKo. Nr. 80–1. FuchsSG. 160 Abb. 157–8. L. Weidauer, Probleme der frühen Elektronprägung (1975) 76–80. Kraay, Gnomon 50, 1978, 211. AnatCiv II 18–24 B 24–49 m. Abb. Muss 102. GabelmannLöwenb. 112 Nr. 20–1. MüllerLuM. 236 Nr. 34. MantesPEI. 20–3 Taf. 12–b. Bammer 185–211 Abb. 60–5; 70–4; 86; 91–4; 99–104; 139. Ders., ÖJh 56, 1985, 39–58 Abb. 1–23. J. B. Carter, Greek Ivory-Carving in the Orientalizing and Archaic Periods (Diss. 1985) 225–48 Abb. 83–99.

[2] Istanbul. Cat. TC. Nr. 1923–50. London-BrM. Cat. TC. I Nr. 529–60. Hogarth 199–202 Abb. 34–40 Taf. 43. Bammer 201 Abb. 95; 98; 115.

[3] Istanbul 2606. Hogarth 145 Taf. 14. AkurgalKA. 210 Abb. 176–7. RichterKo. Nr. 78. TucheltASD. 123 L 25.

[4] Inv. 9912. Amandry, Syria 24, 1944/45, 149–74 Abb. 1–4 Taf. 10–1. Schefold: Festschr. G. v. Lücken (WissZRostock 17, 1968) 769–73. Ders., AA 1977, 574–84 Abb. 1. PKG I Taf. 18a. MarangouLEB. 197. Herrmann: Wandlungen (Festschr. E. Homann-Wedeking 1975) 42 Taf. 6. GabelmannLöwenb. 112 Nr. 22. MüllerLuM. 261 Nr. 208. LIMC II 222 Nr. 322 Taf. 209. Zur Deutung als Dionysos: Fuchs, Glos-

frühen Priesterinnen sind die Göttergestalt mit dem übergroßen Kopf und den starren, hartgeschnittenen Gesichtszügen sowie der zeichnerisch stilisierte Pantherkopf stark der orientalischen Kunst verpflichtet. Nach der geringen Tiefenausdehnung und der unsicheren Statik und Proportionierung ist die delphische Elfenbeingruppe noch vor der Mitte des 7. Jh. entstanden. In den Kreis der ephesischen Priesterinnen des zweiten Viertels des 6. Jh. reiht sich die Frauenfigur eines Elfenbeingeräts ein.[5] Anzuschließen ist die Bronzefigur einer Kore, die die herabhängenden Arme und die ausgestreckten Hände flach an die Beine legt.[6] Zu der Kore gesellt sich die Bronzestatuette eines Kouros mit übereinstimmender Armhaltung (Taf. 34,4).[7] Der füllige, ungegliederte Körper und vor allem die halbrund vortretenden Brustmuskeln sind mädchenhaft weich geformt. Eigentümlich lokal ist der große, runde Kopf mit dem breiten, sphärisch gewölbten Gesicht und den schmalen, linsenförmigen Augen.

Kurz vor der Mitte des 6. Jh. nahmen die Ephesier mit Unterstützung des Lyderkönigs Kroisos (S. 409) den Neubau des Tempels der Artemis in Angriff.[8] Der samische Erzgießer und Architekt Theodoros, der zusammen mit seinem Kollegen Rhoikos schon vorher das Heraion in Samos entworfen hatte,[9] entwässerte den sumpfigen Untergrund für die Fundamentierung des Artemision und hatte wohl auch entscheidenden Einfluß auf den Planentwurf der angeblich kretischen Architekten Cheisiphron und Metagenes, was von den antiken Schriftquellen allerdings nicht erwähnt wird.[10] Wie der etwas ältere, im Grundrißschema vorbildliche Hera-Tempel in Samos war auch das spätarchaische Artemision ein riesiger Dipteros ganz aus Marmor, der aber an Stelle der überdachten Cella einen offenen Hof, den Sekos, einschloß. Der Tempel war reich mit ursprünglich bemalten Skulpturen geschmückt.[11] Die Bauzeit des kolossalen Tempels erstreckte sich über hundert Jahre bis in die zweite Hälfte des 5. Jh. Der prächtige Artemis-Tempel, der zu den sieben Weltwundern der Antike gezählt wurde, wurde 356 durch mutwillige Brandstiftung zerstört und durch einen spätklassischen Neubau ersetzt. Durch die Zerstörung, die spätere Überbauung und besonders durch die Verwüstung des Heiligtums von den Christen sind vom archaischen Artemision nur geringe Reste erhalten.[12]

Die Säulen an der Frontseite des Tempels waren über den Basen mit Reliefs verziert, die den unteren Säulenschaft wie applizierte Schmuckelemente manschetten-

[5] BerlinCh. 1964.36. Greifenhagen a. O. 125–56 Abb. 1–5. TucheltASD. 123 L 17. PKG I Taf. 32. MarangouLEB. 199. Carter a. O. 243–8 Abb. 85.

[6] MünchenMAK. Kat Br. Nr. 3. E. Richardson, Etruscan Votive Bronzes (1983) 254 Nr. 2 Abb. 566–8.

[7] Stockholm 314. Kat. 35 Taf. 14. Lamb-

[8] Plin. 36,95–7. Weitere Schriftquellen: Kukula, FiE I (1906) 241. RE Suppl. XII 1657–66. A. Bammer, Die Architektur des jüngeren Artemision von Ephesos (1972) 68 u. passim. W. Schaber, Die arch. Tempel der Artemis von Ephesos (1982). B. Wesenberg, AM Beih. 9, 1983, 32–49; 59; 65. Bammer 212–29.

[9] S. 359 A. 92–3.

[10] A. 8–9.

…BrM. Pryce, Cat. Nr B 1–268. Sel-

artig umschlossen und die Tektonik des Baugliedes nicht berührten (Taf. 34,7–10).[13] Die meisten Columnae caelatae sind nach den Weihinschriften, die sich jedoch nicht mit bestimmten Skulpturenresten verbinden lassen,[14] von Kroisos gestiftet.[15] Der Fertigstellung der Columnae caelatae ging aber etwas über die Regierungszeit des Kroisos hinaus und dauerte bis gegen 530. Vor den Säulenschäften sind in Hochrelief seitlich ausschreitende Männer und Frauen in feierlichen kultischen Prozessionszügen isoliert aneinander gereiht. Wie die Frontsäulen waren auch die Zungenmauern der Anten des Sekos mit Reliefs geschmückt, die mächtige Stiere mit dekorativ stilisierten Haarbüscheln auf der Stirn zeigen.[16] Der Reliefschmuck der Säulen und Anten des Artemision ist durch die Vermittlung der Lyder von der orientalischen Baukunst angeregt worden, dagegen ist der Figurenstil rein griechisch. Die Frauen sind mit Chiton und Schrägmantel bekleidet, die Männer nach ostgriechischer Sitte mit einem langen Himation. Bei den frühen Reliefs ziehen sich die dichten, nur durch wenige leistenförmige Faltenstege gegliederten Gewänder lederartig zäh um die Körper. Nach der Mitte des 6. Jh. fallen die Gewänder geschmeidiger am Körper herab. Der Schnitt der Frauentracht (Taf. 34,10) stimmt mit dem der milesischen und samischen Vogelkoren (Taf. 32,5) überein. Die dicken Steilfalten des Schrägmantels wölben sich als halbrunde Leisten vor, der Chiton schiebt sich zwischen den Beinen zusammen oder wird von der gesenkten Hand in einem reich gefältelten Bausch locker zur Seite gerafft, der Kolpos drängt sich über der Gürtung wulstartig zusammen. Das Himation der Männer ist in diagonalen, scharfgratig vortretenden Bogenfalten um die Rundung der Beine gezogen (B 121). Von den frühen Säulenreliefs stammt der „schlafende" Kopf (Taf. 34,8). Das runde Frauengesicht ist flächig angelegt und biegt in Höhe der Schläfen abrupt in die Tiefe um. Das füllige Integument zieht sich von den leicht gewölbten Jochbeinen in einem Zug um das runde Kinn. Die scharf geschnittenen Lippen des schmalen Munds sind gerade geführt. Die breite, flache Nase schwingt an der Wurzel in die nur wenig über die Augenhöhlen vorragenden Brauenbögen aus. Die schmalen mandelförmigen Augen mit der glatten Oberfläche werden von den dünnen, tief heruntergezogenen Oberlidern so weit beschattet, daß der Blick schläfrig verschleiert wirkt. Eigentümlich ist die stumpfwinklige Abgrenzung der lang ausgezogenen Tränenkarunkeln gegen die Unterlider. In die vorgerückte zweite Hälfte des 6. Jh. gehört ein Frauenkopf mit oval geschnittenem Gesicht (Taf. 34,9). Das üppige Integument spannt sich über den stark vortretenden Jochbeinen. Die Augenform entspricht der des älteren Kopfes, doch die Lider sind jetzt durch Ritzung gegen die flachen Aug-

[13] Pryce, Cat. NrB 86–139. BrBr 148. KiB 203,3–4. Rumpf, CrdA 3, 1938, 45. Akurgal-KA. 247; 256 Abb. 212–3; 218–9. RichterKo. Nr. 82–5. BookidisASAP 226–... 107; 116; 134 Taf. 35. ÖzganUAPJ. 38–41. AnzWien 117, 1980 (19) 252 Taf. 1.

[14] Pryce, Cat. Nr. B 16; 32. Inschr. auf Figur:

apfel abgesetzt. Das Haar über der Stirn ist fein gewellt, die langen Perllocken werden durch ein Diadem zusammengehalten. Bei den Männern ist das Stirnhaar in dünnen Strähnen über die Perllocken gekämmt. Die Säulenreliefs des Artemision sind von einheimischen Bildhauerwerkstätten aus Ephesos geschaffen, die den Figurenstil der ostjonischen Plastik in einer spezifisch lokalen Brechung zeigen. Die Männer und Frauen sind im Vergleich zu ihren ostjonischen Verwandten auffallend schlank. Besonders charakteristisch ist der verhangene Blick der schmalen Augen in den blühenden Frauengesichtern.

Die dipterale Peristasis des Artemision war im Gegensatz zu dem Sekos überdacht, die Außen- und Innensima mit umlaufenden Friesen geschmückt.[17] Der ca. 300 m lange äußere Simenfries war ca. 0,80 m hoch, der innere ca. 150 m lange Simenfries über dem Sekos war mit ca. 0,60 m Höhe etwas niedriger. Die Arbeiten an den Simenfriesen wurden unmittelbar nach den Columnae caelatae um 530 aufgenommen und dauerten bis zur Mitte des 5. Jh. In den Simenfriesen sind in bunter Folge verschiedenartige ruhige und bewegte Bildthemen aus Kult und Mythos aneinandergereiht, deren Abfolge durch die regelmäßigen Zäsuren der Löwenkopf-wasserspeier gegliedert wird.[18] Dargestellt sind Prozessionen, Wagenfahrten, Gelage, Götterversammlungen mit Athena (B 237–9), Heraklestaten und zahlreiche Kampfszenen, die der langen Entstehungszeit entsprechend stilistisch stark unterschiedlich sind. Die frühen Figuren der Simenfriese schließen sich in der Tracht, im Gesichtsschnitt und in den Haarfrisuren unmittelbar an die späten Säulenreliefs an. Die Männer tragen zunächst lange Perllocken und hochgekämmtes Stirnhaar (B 100), im ausgehenden 6. Jh. dagegen kurze Haare wie die modische Bienenkorbfrisur (B 194) und sorgfältig in Korkenzieherlocken aufgerollte Bärte (B 208). Frühklassisch ist das Fragment eines heftig bewegten Mannes (B 195), dessen freibewegte Bartsträhnen an den Enden aufgerollt sind. Wie die meisten ostgriechischen Reliefs in der Zeit nach den Perserkriegen sind auch die Friese des Artemision in der Beibehaltung der stoffreichen Schrägmanteltracht der Frauen, die jetzt dekorative Faltenmuster bildet, von einer starken subarchaischen Strömung geprägt. Erst gegen Ende der Arbeiten zeigt sich bei zwei Männern (B 154; 179) und einer Pferdeführergruppe (B 161) in der freien Bewegung vor dem Reliefhintergrund und in dem lockeren Faltenwurf der Himatia die Formsprache des späten Strengen Stils.

Für den neuen Tempel wurde schon in einem frühen Baustadium das altehrwürdige Kultbild der Artemis Ephesia von dem berühmten attischen Götterbildner Endoios durch die Ummantelung des Xoanon mit getriebenen Goldreliefs anthropomorph ausgestaltet.[19] Im Artemision war auch eine Bronzestatue der Nyx, ein Werk des Samiers Rhoikos, aufgestellt.[20]

[17] Pryce, Cat. Nr. B 145–253. R. Demangel, ... tenGTF. 18–44 Nr. 32. Mass. ÖJh 57, 1986/87, 29–38 Abb. 1–5. ... Nr. B 254–268. Gabelmann-

Älter als die Skulpturen des Artemision sind zwei ephesische Frauentorsen aus Kalkstein[21] und Marmor,[22] deren untersetzte, säulenförmige Körper nur an der Front durch Faltenandeutungen gegliedert sind. Ein kolossaler Löwe mit massigem, weich gerundetem Körper sitzt wie ein Hund hochaufgerichtet auf den Hinterläufen.[23] Der schmal gebaute Kopf eines weiteren Löwen ragt durch seinen wachen, gespannten Gesichtsausdruck aus der Masse der ostjonischen Raubtiergestalten heraus.[24]

Zwei Jünglingsköpfe aus Kalkstein sind kyprischer Import.[25]

Mit den reichen Weihgeschenken des Kroisos in Delphi[26] sind wahrscheinlich die einzigen aus der Antike erhaltenen Reste von chryselephantinen Götterbildern zu verbinden, die vielleicht schon beim Brand des Alten Apollon-Tempels 548 zerstört und sorgfältig geborgen wurden (Taf. 34,5–6).[27] Aus den Fragmenten läßt sich die lebensgroße Sitzgruppe eines Gottes und zweier Göttinnen rekonstruieren, die auf die delphische Trias, Apoll, Artemis und Leto, zu deuten sind. Die nackten Körperteile der Götter sind aus Elfenbein gearbeitet, Gewänder, Haare und Schmuck aus getriebenem Goldblech.[28] Auf zwei zusammengehörigen Gewandstücken, die nach den halbkreisförmigen Ausschnitten für die Füße die Unterschenkel eines Gottes einhüllten, sind in je zwei Reihen von wappenartigen Bildfeldern Flügelpferde, Steinböcke, Löwen, Stiere, Greifen und Sphingen antithetisch gegenübergestellt, deren massige Körper und schön geschwungene Umrißlinien ihre ostgriechische Herkunft zu erkennen geben. In der Formsprache ganz übereinstimmend sind die stark fragmentierten Elfenbeinreliefs, die die Thronsessel der Götter schmückten. Sorgfältig wiederhergestellt sind die Köpfe der Trias, die mit rechteckigen Einschnitten vor dem Holzkern befestigt waren. Das ovale Gesicht des Apoll ist gleichmäßig gewölbt, das breite Kinn ragt weit vor (Taf. 34,6). Aus verschiedenfarbigem Glasfluß zusammengesetzt sind die weit geöffneten Augen, Wimpern und Brauen

[21] Istanbul. Hogarth 320 Abb. 101. TucheltASD. 123 L 26.
[22] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 1. TucheltASD. 123 L 27 Taf. 82,1–4.
[23] Selçuk. Strocka, AA 1977, 507–10 Abb. 34–9.
[24] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 140. BrBr 642. KiB 203,5. GabelmannLöwenb. 121 Nr. 132 Taf. 27,3.
[25] LondonBrM. Pryce, Cat. Nr. B 2. E. Gjerstad, The Swedish Cyprus Expedition IV 2 (1948) 332. – Selçuk 70/k 6. Vetters, TürkAD 19, 1970 (2) 185 Abb. 3. Bammer, AA 1972, 715 Abb. 10. Ders., Archaeology 27, 1974, 202 m. Abb. S. 414 A. 4.
[26] S. 409 A. 3.
[27] Inv. 10413–10415 (Köpfe). Amandry …
Abb. 3. Ders., in: J. Boardman (Hrsg.), Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984 (1986) 228–32. Himmelmann-Wildschütz, IstMitt 15, 1965, 38. Walter-Karydi, AntK Beih. 7, 1970, 10 Taf. 10,1. LanglotzNK. 128 Taf. 37,2. Ders., AA 1965, 886 Abb. 2. P. G. Themelis, Delphi (1980) 44 Abb. 41–2. M. Andronikos, Delphi (1979) Abb. 36–7. LIMC II 265; 709 Nr. 666; 1140 Taf. 238; 537. Carter, IvoryCarving 254–8 Abb. 93.
[28] Inv. 9796–9797. Amandry, BCH 63, 1939, 96–103; 115–9 Taf. 23–34. Ders., AM 77, 1962, 35–71 Beil. 5–15. R. Fleischer, Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien (1973) 94 Taf. 59. MüllerLuM. 269 Nr. 257. DierichsBG. 216–26

waren in Edelmetall eingelegt. Die aus Goldblech gearbeiteten Haare legen sich wie eine Kappe auf den Schädel und fallen dann dekorativ stilisiert wie breite Binden auf die Brust. Die fein ziselierten Wellen enden unten in einem ornamentalen Flechtband. Das Haupt der Artemis wird von einem Golddiadem bekrönt, die Ohren schmücken große Rosetten, die geschwungenen Brauen waren in Edelmetall, die Iris in Glasfluß eingesetzt (Taf. 34,5). Das blühende Gesicht der Artemis ist mit dem „schlafenden" Kopf der ephesischen Säulenreliefs (Taf. 34,8) geschwisterlich verwandt. Übereinstimmend sind die fülligen, abrupt nach hinten umbiegenden Wangen, der schmallippige Mund, die kurze, breite Nase und vor allem der träumerisch verhangene Blick der schmalen mandelförmigen Augen mit den asymmetrisch geschwungenen Lidern. Nach dem etwas strafferen Gesichtsbau ist der exzellente Kopf der Göttin nur wenig später entstanden. In der abstrakt angelegten Haartracht des Apoll klingen Elemente der orientalischen Kunst an. Die überaus kostbare chryselephantine Göttergruppe in Delphi ist demnach um 550 von ephesischen Künstlern geschaffen worden, die mit den Arbeiten in Gold und Elfenbein seit langer Zeit vertraut waren und sich in Details wie den Haarfrisuren der orientalischen Kunst verpflichtet zeigten. Mit der Göttergruppe hat der Lyderkönig Kroisos das als Halbfigur gearbeitete, vor einer Wand befestigte Silbersphyrelaton eines monumentalen Stieres nach Delphi gestiftet, das nach der engen Übereinstimmung des Tierkopfes mit den Stierreliefs an den Anten des Artemision aus der gleichen ephesischen Werkstatt stammt.[29]

Magnesia

RE III 124–37 (2). ALBildK III 31–4. EAA I 332. II 17. FurtwänglerMW. 689–719. Versakis, Ephem 1912, 183–92. Fiechter, JdI 33, 1918, 107–245 Taf. 4–20. Buschor, v. Massow, AM 52, 1927, 1–85. Martin, RA 1976, 205–18 Abb. 1–7. Kardara, EpistEpetAth 24, 1973/74, 659–64 Abb. 4–5. A. Schmidt-Colinet, Ant. Stützfiguren (Diss. 1977) 217 W 4. LanglotzNK. 173. SchmidtGK. 78.

Bathykles aus Magnesia am Maiandros wurde gegen Ende des 6. Jh. nach Sparta berufen, um für den Apoll von Amyklai den „Thron" zu erbauen (S. 216).[1] Er war wohl auch Bildhauer. Die Statuen der Chariten und der heimischen Artemis Leukophryene, die er für die Vollendung des Baus in Amyklai weihte, wird er selbst gearbeitet haben. Gehilfen für die Arbeit am Thron brachte er aus Magnesia mit, ihre Bilder als Reigentänzer waren oben am Thron angebracht, der auch sonst reich mit Bildwerken verziert war.

[29] Inv. 10660. Amandry, BCH Suppl. 4, 1977, 273–93 Abb. 1–11. Ders.: Chios 228 Abb. 17. Muss 80.

tur ergibt. Die Bezeichnung „Thron" schon b. Kallistenes nach Athen. X 75 p. 452A. JacobyFGH. II B (1929) 644 Nr. 124 F 13. Wolters, Philologus 86, 1931, 419–23. FehrenGTF.

Horen, Chariten, Echidna, Typhos und Tritone[2] stützten als freiplastische Figuren den Thron. Dioskuren zu Pferde darunter Sphingen krönten das Gebälk. Der Thronbau war mit einer großen Zahl mythologischer Reliefs geschmückt, meist allgemeinverbreitete Typen der spätarchaischen Kunst – Taten des Herakles,[3] Theseus, Perseus, Iliupersis, Götterszenen –,[4] daneben einige speziell für Lakonien bedeutsame Geschichten – Raub der Taygete und Alkyone, Tyndareos und Eurytos, Leukippiden, Menelaos und Proteus –. Ein inhaltlicher Zusammenhang mit dem Thron ist nur bei der Bestrafung des Tityos durch Apoll und bei den Reliefs am Altar des Hyakinthos,[5] der als Basis der Statue diente, zu erkennen. Der Gesamtkomplex der Reliefs ist eine lose Aneinanderreihung verschiedener Mythen.

Erhalten sind allein Reste der Architektur aus Marmor, von den freiplastischen Figuren und Reliefs, wahrscheinlich getriebene Bronzebleche in Metopenform, nichts. Daher müssen alle Rekonstruktionsversuche des „Throns", die nur auf den unbestimmten Angaben des Pausanias beruhen, spekulativ bleiben.

Nördliches Jonien

Eine unterlebensgroße Kalksteinkore aus Klaros, Weihgeschenk des Priesters Timonax, steht auf eng geschlossenen Beinen, der linke Arm liegt vor der Brust, der rechte hängt am Körper herab (Taf. 35,1).[1] Der schwere, gegürtete Chiton liegt glatt am Körper an und betont den schlanken Wuchs des Mädchens. Das Gewand ist zwischen den Beinen mit einer breiten, durch horizontale Ritzlinien gegliederten Mittelborte verziert, Oberkörper und Schultern werden von einem kurzen, runden Umhang bedeckt. Die Kore aus Klaros ist das Werk eines lokalen Bildhauers aus der Mitte des 6. Jh., dessen provinzieller Charakter sich besonders deutlich an der starken Seitwärtsdrehung der Füße gegenüber dem Oberkörper zeigt. In Wuchs und Tracht der Mädchenfigur hat sich der Bildhauer an den parisch-chiotischen Koren der Phrasikleia-Gruppe (Taf. 10,4) orientiert. Ein nackter Jüngling aus Klaros, der auf den vorgestreckten Unterarmen ein Opfertier trägt, schließt im statuarischen Typus an die milesischen Opferträger von Didyma (Taf. 32,3) an, gehört in das letzte Viertel des 6. Jh.[2] Der schlanke Körper ist ganz weich modelliert, die Muskeln sind nur verhalten angedeutet, Inskriptionen sind nicht angegeben. Schlecht erhalten ist ein Kouroskopf.[3]

In Erythrai war ein altertümliches, angeblich aus Tyros stammendes Standbild des Herakles mit eng geschlossenen Füßen und einer Keule in der hoch erhobenen rechten Hand aufgestellt.[4] Das Kultbild der Athena aus Holz sowie Horen und Chariten aus Marmor sind von dem Athener Endoios gearbeitet worden.[5]

[2] E. Buschor, Meermänner (SBMünchen 1941 – II,1 –) 36–42.
[3] Noch nicht die kanonische Auswahl: B. Schweitzer, Herakles (1922) 177.
[4] Fesselung der Hera: Wolters a. O. 420.
[5] Buschor 16.

25 Abb. 82. Athen Inst. Neg. Smyrna 58–9; 67–8.
[2] Izmir 3504. TucheltASD. 59; 130. B. Freyer-Schauenburg, Samos XI (1974) 86. Instanbul Inst. Neg. 64/614; 64/638. (Unpubl.)
[3] Izmir. Mellink, AJA 65, 1961, 49. Tuchelt-

Eine leicht überlebensgroße Marmorkore aus Erythrai, deren Kopf zum Einsetzen gearbeitet war, ist nur mit einem untergegürteten Ärmelchiton bekleidet, dessen langes Oberteil vorn weit über den Gürtel herabhängt (Taf. 35,2).[6] Der Chiton zieht sich glatt um die Beine und staut sich in der Mitte zu einem vorspringenden vertikalen Bausch. Die herabhängende linke Hand zieht den dünnen Gewandstoff vor dem linken Bein zu einer Paryphe zusammen, der rechte Arm liegt vor der Brust. Der Überfall des Chiton und der Mittelbausch zwischen den Beinen bilden dünne, vertikale Falten, die etwas monoton wirken. Die Kore von Erythrai ist das gelungene Werk eines einheimischen Bildhauers, die in dem verhaltenen Raffmotiv der rechten Hand zwar noch an die Geneleos-Gruppe (Taf. 30,3) anknüpft, jedoch nach der körperbetonten Tracht und der ausgeprägten Schrittstellung schon in die Zeit von 530–520 gehört. Das für die stehenden ostgriechischen Frauen ungewöhnliche Gewandmotiv des in einem geschlossenen Kolpos weit über die Gürtung herabfallenden Chiton ist von den in Erythrai aufgestellten, weiblichen Kultstatuen des attischen Bildhauers Endoios übernommen worden. Zu dem Korentorso gehört wahrscheinlich der unmittelbar daneben gefundene Frauenkopf mit rundlichem Gesicht und üppig schwellendem Integument. Um die überlebensgroße Kore (Taf. 35,2) gruppieren sich weitere, nur in Fragmenten erhaltene Frauenstatuen ostjonischer Art.[7] Ein hockender Löwe war als Wächterfigur an einem Tor angebracht.[8] Grabstelen aus dem späten 6. Jh. waren von reich dekorierten, quadratischen Pyramidenstümpfen bekrönt.[9] Ganz primitiv sind Naiskoi mit thronender Kybele.[10]

Die Terrakotten von Erythrai zeigen die üblichen Typen der ostgriechischen Tonplastik.[11] Während die spätdädalischen Elfenbeinfrauen von Bildschnitzern am Ort geschaffen sind,[12] stammt eine hocharchaische Kore aus einer ephesischen Werkstatt.[13] Eine Löwenfibel ist eine lokale orientalisierende Bronzearbeit.[14] Dagegen ist eine nackte Frau mit üppigem Körper aus Bronze Import aus dem Orient.[15]

Eine spätarchaische Kalksteinkore aus Klazomenai ist mit der Tracht der Inselkoren, Chiton und Schrägmantel, bekleidet, die aber in spezifisch ostgriechischer Weise umgesetzt ist (Taf. 35,3).[16] Der Chiton liegt wie eine teigige Masse zäh am Körper an, die dicklichen, flach geschichteten Steilfalten des Mantels sind nur durch tiefe

[6] Izmir 5301. TucheltASD. 130; 161. E. Akurgal, Erythrai. An Ancient Ionian City (1979) 6 Abb. 6. Ders., AKGP I 1–9 Taf. 1–3. AnatCiv II 39 B 104 m. Abb. Zum Kolposmotiv: S. 298 A. 13.
[7] Izmir 69; 6779 Bayburtluoğlu, AKGP I 193–8 Taf. 80–1.
[8] Izmir 6892. Strocka, AA 1977, 490 A. 36. (Unpubl.)
[9] Izmir. Keil, ÖJh 16, 1913 Beibl. 57–60 Abb. 20–1.

[12] Izmir 5276; 5280; 5880. Akurgal a. O. 6 Abb. 9–10. Ders., Alt-Smyrna I (1983) 144 Taf. 124 c. AnatCiv II 25 B 53–5 m. Abb.
[13] Izmir. Akurgal: Lebendige Altertumswiss. (Festgabe H. Vetters 1985) 43–9 Taf. 9. S. 389 A. 1.
[14] Izmir 5284. AnatCiv II 27 B 58 m. Abb.
[15] Izmir 8327. AnatCiv II 26 B 56 m. Abb.
[16] Louvre. Cat. Nr. 3303. TEL III 140B. KiB 207,4. Collignon, RA 3. Ser. 37, 1900, 373–9 Taf. 15. Michon, BCH 32, 1908, 259–65 Taf. 3. AkurgalKA. 239 Abb. 206. RichterKo. Nr. 163

Ritzungen voneinander abgesetzt. In der schwerflüssigen Gewandung wirkt der Mädchenkörper massig. Schwere Formen zeigt auch der Oberkörper einer thronenden Göttin.[17] Ein kleiner Naiskos mit thronender Kybele ist eine handwerklich geringe Arbeit.[18] Zu einem monumentalen Kalksteinkouros gehörte eine zur Faust geballte Hand.[19] Mit dem Schatzhaus der Klazomenier in Delphi ist vielleicht ein Fries mit reichem vegetabilischen Ornament zu verbinden, dessen Kalkstein mit den in Klazomenai aufgestellten Skulpturen übereinstimmt.[20] Aus Klazomenai stammt auch die stark zerstörte Holzstatuette eines bärtigen Mannes.[21]

Zwei Marmorlöwen in Sprungstellung mit zur Seite gewandten Köpfen aus Teos waren wohl auf Gräbern aufgestellt.[22]

Die blühende Stadt Smyrna wurde um 600 von dem Lyderkönig Alyattes eingenommen und schwer zerstört.[23] Die ausgesiedelten Bewohner richteten sich später in der Stadt wieder ein. Noch vor der Zerstörung der Stadt sind von Steinmetzen des Athena-Tempels im späten 7. Jh. monumentale Löwenbilder des hethitischen Typus aus Kalkstein geschaffen worden.[24] In die Zeit der Neubesiedlung gehören liegende Löwen[25] und ein Löwenkopfwasserspeier[26] aus Marmor. Die gedrungenen Köper sind schwer und massig. Die von der Kragenmähne gerahmten, stark stilisierten Köpfe mit den weit aufgerissenen Rachen und den Palmettennasen wirken altertümlich. Vor die Mitte des 6. Jh. sind die Marmorfragmente von zwei Frauen zu datieren.[27] Auf zwei Friesfragmenten aus Kalkstein sind ein Wagenrennen und ein Löwe dargestellt.[28]

Noch in die spätdädalische Epoche gehören die Elfenbeinarbeiten aus Smyrna, ein Relief mit der Potnia Theron,[29] ein Habicht[30] und ein assyrisierender Löwe,[31] mit dem ein Bronzelöwe in Athen zu verbinden ist.[32] Gleichzeitig ist die Bronzestatuette eines kurzgewandeten Jünglings mit übergroßem Kopf, der steif auf den kurzen, nach außen gespreizten Beinen steht.[33] Die im zweiten Viertel des 6. Jh. entstandene Silberstatuette einer Frau im untergegürtetem Chiton ist nach der

[17] Louvre. Cat. Nr. 3380. Michon, REG 32, 1919, 393–7 m. Abb. TucheltASD. 128 L 93 Taf. 84. Naumann a. O. 127; 301 Nr. 52.

[18] Louvre. Cat. Nr. 3304. Collignon a. O. 374 Taf. 16. TucheltASD. 127 Nr. 88. LanglotzNK. 135; 163 Taf. 31,1–3; 60,3. Naumann a. O. 127; 300 Nr. 51.

[19] BudapestMBK. Kat. Nr. 11.

[20] Herod. I 51. RE Suppl. IV 1377 Nr. 97. LanglotzNK. 45; 68–72 Taf. 7,1; 16,4.

[21] MünchenMAK. 15005. Lullies, AA 1938, 425 Nr. 3 Abb. 3–4. TucheltASD. 124 L 31.

[22] Izmir 381; 889. Béquignon, Laumonier, BCH 49, 1925, 314 Nr. 1–2 Abb. 9 Taf. 12. GabelmannLöwenb. 120 Nr. 123; 134 Taf. 28,2–3.

[23] E. Akurgal, Alt-Smyrna I – Wohnschichten und Athenatempel (1983).

[24] Izmir. Akurgal a. O. 100 Taf. 127–30b.

[25] Izmir ... mannLöwenb. 120 Nr. 126–6a Taf. 18,3–4; 25,1.

[26] Izmir 331. Cook, BSA 53/54, 1958/59, 4 Taf. 3b. Erim, AJA 71, 1967, 240 Taf. 66,21. GabelmannLöwenb. 120 Nr. 121.

[27] Izmir. Akurgal, Alt-Smyrna 100 Taf. 135a–b.

[28] Izmir. Akurgal a. O. 101 Abb. 96 Taf. 134d–e.

[29] Halle Slg. Karo (ehem.). Kern, AM 50, 1925, 157–64 Taf. 7. MarangouLEB. 218 A. 74 Abb. 17.

[30] Izmir. Akurgal a. O. 102 Taf. 135c–d.

[31] Izmir (ehem.) AkurgalKA. 186 Abb. 140–2. TucheltASD. 122 L 7. GabelmannLöwenb. 114 Nr. 49 Taf. 32,2.

[32] S. 307 A. 68.

[33] ... Akur-

breitflächigen Anlage des fleischigen Gesichtes stark von der orientalischen Kunst beeinflußt.[34] Kyprischer Import sind lebensgroße Jünglingsbilder aus Kalkstein[35] und Ton.[36]

Das nördlich des Hermos gelegene Phokaia war vor der Einnahme durch Harpagos 545 eine bedeutende Metropole, die den Westen des Mittelmeerraumes besiedelt hat.[37] Nach der Eroberung wanderten die meisten Bewohner aus. Unter den zurückgelassenen Kultbildern war die Gruppe der mit Speer und Schild bewaffneten Dioskuren im Kourostypus.[38] Die weiblichen Köpfe der Elektronmünzen[39] mit den schrägen Profillinien, den langen, spitzen Nasen und den schmalen, linsenförmigen Augen zeigen Verbindungen zur Kunst der benachbarten Aiolis (S. 400). Aus der Zeit vor der Eroberung sind bisher nur ein liegender Löwe[40] und das Felsrelief eines Naiskos mit stehender Kybele[41] bekannt. Spätarchaisch sind Reste von Tonsimen mit Frauenköpfen und Pferden.[42] Wohl von ausgewanderten Bildhauern aus Phokaia sind die Marmorskulpturen des Schatzhauses der Tochterstadt Massalia in Delphi geschaffen (S. 442 Taf. 40,3–4).

Die unterlebensgroße Marmorstatue des Dionyshermos ist im Typus der milesischen Manteljünglinge (Taf. 32,2) dargestellt, ist aber noch schwerer gebaut, was durch den faltenlosen Mantel unterstrichen wird.[43] Der wuchtige, runde Kopf hat ein fleischiges, etwas verfettetes Gesicht, das Haar fällt in schweren Wellen auf den Rücken. Der Dionyshermos ist eine schematische Arbeit der Zeit von 530–520 aus einer provinziellen ostjonischen Werkstatt. Ebenfalls nicht erstrangig sind weitere ostjonische Werke, ein kleiner Korenkopf[44] und eine thronende Kybele mit schwammigen Formen.[45] Reliefierte ostgriechische Marmorlampen sind in das griechische Mutterland exportiert worden.[46]

Eine bronzene Gürtelschließe mit dem Bild der Potnia Tauron aus Kolophon ist Import aus Kreta.[47] Die provinziellen Bronzefiguren aus einem Kybele-Heiligtum an der Küste gegenüber Chios

[34] Istanbul M 2245. Tigrel: Lebendige Altertumswiss. (Festgabe H. Vetters 1985) 50 Taf. 10,1–3.

[35] Izmir. Akurgal a. O. 99 Taf. 125–6. S. 414 A. 4.

[36] Izmir. Gjerstad, ActaArch 49, 1978, 191–7 Taf. 1. Akurgal a. O. 104 Taf. 130d, f.

[37] Herod. I 163–7. E. Langlotz, Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeers durch die Stadt Phokaia (1966). Walter-Karydi, AntK Beih. 7, 1970, 10. Morel, BCH 99, 1975, 853–96. CroissantPFA. 125–40. Vgl. S. 434; 442.

[38] BMC Ionia Taf. 23,12. LacroixRSMG. 65 Taf. 2,16–7.

[39] LanglotzNK. 27–44 Taf. 2–6. F. Bodenstedt, Phokäisches Elektron-Geld von 600–326 v. Chr. ...

[41] Langlotz, AA 1969, 384 Abb. 11.

[42] Langlotz, Hellenisierung 29 Abb. 32. Ders., AA 1969, 384 Abb. 12. ÅkerströmATK. 34. BookidisASAP. 373–6 F 84. DierichsBG. 200 O T 33.

[43] Louvre MA 3600. Devambez, Robert, RA 1966, 195–222 Taf. 1–4. Bousquet, RA 1967, 39. Daux, BCH 91, 1967, 491. TucheltASD. 128 L 102bis. RichterK. 155 Nr. 124. LanglotzNK ... ÖzganUAPJ. 42; 60 Abb. 31–2. MEGI Nr. 132 m. Abb. 133 Taf. 31,7.9; 32,1. Vgl. S. 379 A. 22. HDGA Nr. 177 m. Abb. EA 4220.

[44] BonnAK. Kat. Nr. 7.

[45] Izmir. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 132; 302 Nr. 60 Taf. 18,2.

[46] Athen: S. 295 A. 33. Theben: S. 317 A. 52.

[47] Picard: Mélanges Holleaux (1913) 175–200 Abb. 1. Ch. Christou, Potnia Theron (1968) ... A. 114.

zeichnen sich durch die Vielfalt der Typen – Pflügergruppen, Kampfpaare, Wagenfahrer, Kentauren, Meerwesen, Tiere – aus.[48] Die plumpen, untersetzten Figuren erinnern stark an handgeformte Terrakotten. Aus nicht näher bestimmbaren ostjonischen Bronzegießerwerkstätten stammen zwei Kouroi mit weichen, glatten Körpern,[49] ein ausschreitender Heros mit zwei Löwen auf den Schultern[50], ein liegender Löwe[51] und ein Widderpaar.[52]

Aiolis

Walter-Karydi, AntK Beih. 7, 1970, 3–18. CroissantPFA. 141–54.

Die Tondächer der Tempel in Larisa am Hermos waren mit reich bemalten, figürlichen Friesen, Giebelreliefs, Antefixen und Akroterien geschmückt.[1] In den Friesen, die sich über die gesamte zweite Hälfte des 6. Jh. verteilen, sind stereotype Darstellungen aneinandergereiht, die mit nur geringen Variationen immer wieder aufgenommen werden. Das dominierende Bildthema der Friese ist das Wagenrennen. Zwei Pferde ziehen im fliegenden Galopp einen Kriegswagen, auf dem weit vorgebeugt der Fahrer mit zurückwehendem Haar steht. Fliegende Vögel und Hunde auf der Hasenjagd symbolisieren den stürmischen Verlauf des Rennens. Aus der Kunst des Orients sind die Gelageszenen übernommen. Ein Mann und eine Frau zechen ausgelassen auf einer Kline, um die sich eine Flötenbläserin, ein Mundschenk und Haustiere gruppieren. Die menschlichen Figuren sind schlank, aber wohlgerundet, der Oberkörper ist im Verhältnis zu den langen Beinen meist etwas kurz. Die Gewandfalten sind in großen Zügen skizziert. Charakteristisch sind die hohen, schmalen Köpfe mit den schräg nach unten laufenden Profillinien und den fleischigen, dabei langen und spitzen Nasen. Die Tierkörper sind schwer und massig, die Beine der Pferde auffallend kurz. Alle Figuren sind lebhaft bewegt, die einzelne Geste wirkt manchmal etwas steif. Die von den Koroplasten im Süden der Aiolis geprägten Wagenrennenfriese sind von jonischen Bildhauern fast unverändert in Stein nachgebildet worden.[2]

[48] LondonBrM. Cat. Br. Nr. 180–4; 228–9 u. Inv. 1951.3–29.1–8; 75.3–13.10–14. Cambridge 04.9–15; 324–6. Athen, British School. Haynes, JHS 72, 1952, 74–80 Taf. 1–5. Boston. Cat. Br. Nr. 16. BerlinCh. 1966.5–7. Gehrig, Berliner Museen N.F. 16, 1966, 2 Abb. 1–6. New York Slg. de Kolb. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 68.

[49] Krakau 276. K. Bulas, Statuettes en Bronze Grecques et Romaines (Dawna Sztuka 2, 1939-3-) 3 Nr. 1 m. Abb. – New York Slg. de Kolb. Mitten-DoeringerMBCW. Nr. 14.

[1] Istanbul. Stockholm. L. Kjellberg, Larisa am Hermos II – Die architektonischen Terrakotten (1940). (Naumann, Gnomon 18, 1942, 311–9). ÅkerströmATK. 45–66 Taf. 18–35. Ders., Architekt. Terrakottaplatten in Stockholm (1951). LanglotzNK. 80–91 Taf. 18–9. GabelmannLöwenb. 121 Nr. 140. B. Fehr, Orient. und griech. Gelage (1971) 107; 176 Nr. 465. BookidisASAP. 130–3 P 34A; 365–72 F 83. HölscherBAT. 35; 45. DierichsBG. 198–208 O T 19–28. GoldbergTDAGA. 150 S

Unter den wenigen Tonvotiven aus Larisa sind keine charakteristischen Typen.[3] Ein Bronzeschlagblech mit Wagenrennen aus Olympia ist nach der engen Übereinstimmung mit den jüngeren Tonfriesen hier einzuordnen.[4] Anzuschließen ist ein Elfenbeinrelief aus Persepolis.[5]

Die nur im Oberkörper erhaltene Kybele aus Myrina zeigt unter dem schweren, durch parallele Röhrenfalten gegliederten Chiton üppig schwellende Formen.[6] Das Gesicht ist zerstört, Haare und Schultern werden von einem glatt anliegenden Tuch bedeckt.

Die halblebensgroße Kalksteinstatue der sitzenden, mit Chiton und langem Schultermantel bekleideten Kybele aus Kyme ist eine dürftige lokale Arbeit des späten 6. Jh., die sich durch ihre harten, kantigen Formen von den übrigen ostgriechischen Frauengestalten absondert.[7] Ganz ähnlich sind zwei Naiskoi mit dem Bild der Göttin.[8]

Der auf einem Grab aufgestellte Manteljüngling aus Pitane ist von einem lokalen Bildhauer um 530 geschaffen, der milesische Prototypen (Taf. 32,2) imitiert.[9] Im Gegensatz zu den Vorbildern ist der Kopf oval gebildet, der weich gerundete Körper ist zierlicher gebaut, wirkt fast feminin. Unglücklich ist die Kombination des breiten Mantelsaumes und des blockartig vorspringenden Chitonbausches zu einem durchlaufenden Faltenbündel, das den Körper gleichsam in zwei Hälften zerlegt. Etwas älter ist die Bronzestatuette eines Manteljünglings aus Gambrion.[10]

Zwei liegende Löwen mit blockartigen Körpern aus Pergamon sind die ältesten Vertreter des hethitischen Typus in Kleinasien aus dem Beginn des 6. Jh.[11] Bei den archaischen Koren aus Pergamon[12] ist nach dem zumeist sehr schlechten Erhaltungszustand nur schwer zu entscheiden, ob man es mit einheimischen Werken des 6. Jh. oder mit auswärtigen, von den Attaliden im 3. und 2. Jh. für ihre Sammlung erworbenen Kunstobjekten[13] zu tun hat. Sicher lokal ist das spätarchaische Weihrelief der Europa auf dem Stier (Taf. 36,5),[14] da sich die Heroine mit ihren üppig schwellenden Körperformen in dem schwerflüssigen Gewand und dem vollen runden Gesicht als

[3] Istanbul. J. Boehlau, K. Schefold, Larisa am Hermos III (1942) 23–32 Taf. 4–6. LanglotzNK. 103 Taf. 23,4–8.

[4] Olympia M 112. Yalouri, Ephem 1972, 118; 121 Taf. 48.

[5] S. 416 A. 5.

[6] Izmir 964. TucheltASD. 128 L 93bis. Y. Boisal, Arkaik Devir Heykeltraşliği (1979) 27 Abb. 85. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 128; 301 Nr. 53 Taf. 16,4.

[7] Istanbul. Cat. Nr. 522. Reinach, BCH 13, 1889, 545 Nr. 1 Taf. 8 l. AlfordSFAGS. 302–5 Nr. 41. Naumann a. O. 131; 302 Nr. 59 Taf.

[9] Bergama 16–359. AkurgalKA. 229 Abb. 195–7. Devambez, RA 1966, 196. TucheltASD. 128 L 104. LanglotzNK. 111–4 Taf. 32,2; 34,1. ÖzganUAPJ. 65 Abb. 37. Vgl. S. 379 A. 22.

[10] BerlinP. Kat. Br. I Nr. 208. TucheltASD. 128 L 103. ÖzganUAPJ. 101 Abb. 48.

[11] Izmir 509; 511. GabelmannLöwenb. 119 Nr. 100–1 Taf. 20,1–3. Strocka, AA 1977, 486.

[12] BerlinP. F. Winter, AvP VII (1908) Nr. 2–17 m. Abb. HerdejürgenUTGT. 61; 90 Taf. 9b.

[13] S. 168 A. 60.

[14] BerlinP. (ehem.) Kat. II (1964) Nr. 29. Langlotz, E. Zahn, Europa und

typische Vertreterin des aiolischen Frauenbildes zu erkennen gibt. Von einem Grab aus der Gegend westlich von Pergamon stammt der Kopf einer Sphinx.[15]

Auf Lesbos hat Lesbothemis für Mytilene eine Musenstatue geschaffen.[16] Erhalten sind nur wenige Fragmente von Reliefsimen aus Ton.[17]

Troas

Die Bewohner von Assos in der Troas bauten im dritten Viertel des 6. Jh. für die Göttin Athena einen dorischen Tempel aus dem lokalen grauschwarzen Trachyt, dessen poröse Oberfläche durch Stucküberzug geglättet wurde. Die Frontseiten und die anschließenden Joche der Längsseiten des Tempels waren mit reliefierten Metopen und zudem mit einem Fries auf dem Architrav geschmückt, eine einzigartige Kombination von Elementen der dorischen und jonischen Bauplastik (Taf. 36,6).[1] Die vier großen zusammenhängenden Friesdarstellungen, Ringkampf des Herakles mit Nereus und die erschreckt fliehenden Nereiden,[2] das Kentaurenabenteuer des Helden,[3] Gelage,[4] Tierkampfgruppen[5] verteilten sich wohl auf die Frontseiten, die heraldischen Gruppen mit je zwei antithetischen Sphingen und Stieren schlossen an den Ecken der Längsseiten an. Auf den Metopen sind Verfolgungsszenen, galoppierende Kentauren, Zweikampf, Sphingen, Eber und Europa auf dem Stier zu sehen. Die Giebel wurden von Akroteren bekrönt, einem Volutenbaum in der Mitte und Sphingen an den Seiten.[6] Die Sima hatte Löwenkopfwasserspeier,[7] der Bau war mit einem Tondach eingedeckt.[8] Wie die Architektur des Tempels wirken auch die Relieffiguren der Friese und Metopen in der zeichnerischen Gliederung der Körper, deren Binnenmodellierung nur durch die jetzt verlorene Bemalung angedeutet wurde, altertümlich. Die lebhaften Armbewegungen und die starken Körperdrehungen zeigen aber schon die freie Beweglichkeit der spätarchaischen Reliefkunst. Die Skulpturen des Athena-Tempels sind von einer lokalen, in der Mischung von

[15] LanglotzNK. 134 Taf. 31,5.

[16] RE XII 2133. ALBildK XXIII 119. EAA IV 597. Europion b. Athen. IV 182; XIV 635. SQ 2083.

[17] Istanbul 1467–70. Mytilene. Åkerström-ATK. 24–33 Taf. 10–2,3. BookidisASAP. 379 F 86. BelsonGGA. I 76. II 83 Nr. 12–3.

[1] Boston. Cat. Nr. 19–21. Istanbul. Cat. II 1–24 Nr. 257–66. Louvre. Cat. Nr. 2825–2837. TEL III 142–3. BeBr 411–2. F. Sartiaux, Les Sculptures et la Restauration du Temple d'Assos en Troade (1915). J. T. Clarke, F. Bacon, R. Koldewey, Investigations at Assos II (1921) 141–69 m. Abb. KählerGM. 54; 101 Taf. 37. BookidisASAP. ... 13–5. LanglotzNK. 119 Taf. 34,5,6,8. U. Finster-Hotz, Der Bauschmuck des Athenatempels von Assos (1984). FeltenGTF. 18–44 Nr. 17 Taf. 6. E. Zahn, Europa und der Stier (1983) 20; 106 Nr. 7.

[2] Ph. Brize, Die Geryoneus d. Stesichoros u. d. frühe griech. Kunst (1980) 91 NER III 3.

[3] B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der ant. Kunst (1976) 100; 290 O-S 10.

[4] B. Fehr, Orient. u. griech. Gelage (1971) 116; 177 Nr. 475. DentzerMBC. 576 R 66 Abb. 330. Vgl. S. 327 A. 3.

[5] HölscherBAT. 76; 83; 88; 92.

[6] GoldbergTDAGA. 149 S 58; 296 V 1.

[7] GabelmannLöwenb. 120 Nr. 120.

altertümlichen und fortschrittlichen Stilelementen provinziellen Bildhauerschule geschaffen, die sich an den überlegenen Kunstwerken der benachbarten Aiolis orientiert, wie vor allem die übereinstimmende Bildung der Köpfe mit den langgezogenen, schräg nach oben fliehenden Profilen deutlich macht. Die spätarchaischen Frauenfiguren aus Ton stehen in steifer Haltung, die Gewandfalten sind linear verhärtet.[9]

In der Nekropole von Neandria waren bis zu 4 m hohe, roh bearbeitete Steinplatten, Vorläufer der späteren Grabstelen, aufgestellt.[10] Vom aiolischen Tempel am Ort sind Reste der Sima mit Tieren in Relief erhalten.[11] Aus der Umgebung von Ilion stammen die Füße einer Kore und der Flügel einer Sphinx, beide aus Marmor.[12] Die Kleinbronze einer hockenden Sphinx ist aus Gergis bekannt.[13] Eine spätarchaische Athenastatuette aus Abydos trägt Chiton und Schrägmantel.[14] Die Tonfiguren von den der Küste vorgelagerten Inseln Imbros[15] und Lemnos,[16] die zu der Zeit von dem kleinasiatischen Stamm der Tyrrhener beherrscht wurden, sind provinziell ostgriechisch. Auf der Kalksteinstele mit tyrrhenischer Inschrift aus Lemnos ist ein mit Speer und Schild bewaffneter Krieger im Flachrelief dargestellt.[17] Die tyrrhenische Stele ist nach dem groß skizzierten Kopfumriß des Kriegers von einem lokalen Bildhauer in Anlehnung an griechische Prototypen geschaffen.

Propontis

In den von den ostjonischen Metropolen an den Küsten der Propontis gegründeten Kolonien entstehen schon bald eigene Bildhauerwerkstätten, die als Arbeitsmaterial den Marmor der Insel Prokonnesos[1] benutzen. Die Kunst in den Kolonien ist natürlich stark von den Mutterstädten abhängig, hinzu kommt der Einfluß der benachbarten Aiolis (S. 400).

Ein überlebensgroßer, nur als Torso erhaltener Kouros aus der samischen Kolonie Perinth[2] ist eine etwas schematische, lokale Nachbildung der kolossalen Jünglingsstatuen der Heimatinsel (Taf. 30,5). Der Körperbau ist im wesentlichen identisch, im Gegensatz zu den Vorbildern sind hier Schultern und Arme enorm wuchtig gebil-

[9] Istanbul. Cat. TC. Nr. 1803–18. Clarke a. O. 291 Abb. 1–9. LanglotzNK. 99 Taf. 24,4–27,1.

[10] R. Koldewey, Neandria (51. BWPr 1891) 16 Abb. 30. Kontoleon: Theoria (Festschr. W.-H. Schuchhardt 1960) 132. D. C. Kurtz, J. Boardmann, Greek Burial Customs (1971) 220.

[11] Istanbul 2694–2704. Koldewey a. O. 46–9 Abb. 66–8. ÅkerströmATK. 8–13 Taf. 3–4. BookidisASAP. 377 F 85.

[12] J. M. Cook, The Troad (1973) 70; 85 Taf. 7c–d.

[13] ParisBN. Cat. Br. Nr. 766.

[14] Istanbul. Cat. Br. Nr. 79. Joubin, RA 3. Ser. 35, 1899, 203 m. Abb. ReinachRS. II 283,2. NiemeyerP. 92.

[16] AthenNM. Fredrich, AM 31, 1906, 63–9 Abb. 14–22 Taf. 8–9. BCH 53, 1929, 514–7 Abb. 6–8. Karo, AA 1930, 139–43 Abb. 17–23.

[17] AthenNM. 3886. Karo, AM 33, 1908, 65–74 Taf. 5. Pfuhl, AM 48, 1923, 128–32 Abb. 3. Hammarström, AM 53, 1928, 100–8 Abb. 1–2. W. Brandenstein, Die tyrrhenische Stele von Lemnos (1934). Heurgon, Lejeune, CRAI 1980, 578–606 Abb. 2–4; 12. Heurgon, PP 37, 1982, 189–92.

[1] DworakowskaQAG. 173 s. v. Proconnesus. Asgari, The Proceedings of the Xth Internat. Congress of Class. Arch. 1973 (1978) 467–80.

[2] Istanbul 5760. Bayburtluoğlu, Belleten 34, 1970, 347–51 Taf. 1–3. TuchelASD. 130.

det. Die tief in das Integument einschneidenden Inskriptionen des spitzen Thoraxbogens und der Linea Alba und die schmale Rille des Rückgrates sind linear verhärtet. Die dicken Perllocken sind abrupt vom Rücken abgesetzt. Ein etwas jüngerer Kourostorso schließt unmittelbar an die samischen Jünglinge der Leukios-Gruppe (Taf. 30,6) an.[3] Auf zwei Anthemienstelen sind die beiden inschriftlich genannten Verstorbenen, ein Mann und eine von einer Dienerin begleitete Frau, in Relief wiedergegeben.[4] Die Stelen aus Perinth bilden einen eigentümlich lokalen Typus, da die Bildhauer nicht wie sonst üblich den gesamten Stelenschaft als Bildfläche genutzt haben sondern die kleinformatigen Reliefbilder der auf einer Standfläche stehenden Verstorbenen isoliert unter die Palmetten gesetzt haben. Der Kybele wurden Naiskoi mit dem Bild der Göttermutter geweiht.[5] Eine Greifenprotome aus Bronze bildete die Bekrönung eines Szepters.[6]

Eine Kore aus Rhodestos trägt einen fein geriefelten Chiton und einen Schrägmantel, der in flachen, stereotyp angelegten Falten am Körper herabfällt (Taf. 35,4).[7] In der Drapierung der Kleidung sind Verbindungen zu den spätarchaischen Koren auf Samos (S. 349) festzustellen, doch die eigentümlich flächige Körperfront, Unstimmigkeiten in der Tracht wie das Fehlen der für den Schrägmantel charakteristischen oberen Abschlußborte und der Rückgriff auf das altertümliche, glatte Ziehfaltenbündel, das nicht auf die Fältelung des Chiton abgestimmt ist, lassen auf ein Werk aus einer peripheren Werkstatt, wahrscheinlich aus der benachbarten samischen Tochterstadt Perinth, schließen. Ein Manteljüngling aus Rhodestos ist Import aus Milet.[8]

Besonders aktiv waren die Bildhauer der milesischen Kolonie Kyzikos. Ein lebensgroßer Kouros aus prokonnesischem Marmor (Taf. 35,5)[9] ist eine lokale Imitation der zu dieser Zeit in der ostgriechischen Plastik überragenden Kolosse auf Samos (Taf. 30,5; 31,3). Der einheimische Bildhauer hat sich große Mühe gegeben, Körperbau, Kopftypus und Haarfrisur der Vorbilder in den wesentlichen Zügen zu wiederholen, doch die Gesamtgestaltung ist etwas unsicher. Gegenüber dem kurzen, fleischigen Rumpf wirken die breit ausladenden Schultern zu stark, die komplizierte Haarfrisur der samischen Jünglinge ist etwas vereinfacht. Schlecht erhalten ist ein unterlebensgroßer Kouros.[10] In der zweiten Hälfte des 6. Jh. dominiert in Kyzikos

[3] BudapestMBK. Kat. Nr. 151. DeonnaA. Nr. 76. Laubscher, IstMitt 13/14, 1963/64, 82 Taf. 38–9.

[4] Tekirdağ 600–601. AnatCiv II 49 B 123–4 m. Abb. Şahin, Epigraphica Anatolica 2, 1983, 77–80 Taf. 11.

[5] Silivri (ehem.). F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 137; 303 Nr. 66 Taf. 18,3.

[6] Istanbul 7568. AnatCiv II 37 B 97 m. Abb.

[7] Thessaloniki 929. Peledikos, Thrakika ... Abb. 2–4. HillerJG. 55 A. 176. ÖzganUAPJ. 55; 75.

[8] Thessaloniki 930. Peledikos a. O. 12–9 Abb. 5–8. ÖzganUAPJ. 55–8; 66; 92 Abb. 29. S. 379 A. 21.

[9] Istanbul 5536. Laubscher a. O. 73–84 Taf. 32–5,1. Akurgal, AntK 8, 1965, 101 Taf. 26–8,1. TucheltASD. 126 L 67. Bayburtluoğlu, Belleten 34, 1970, 349 Taf. 4. AnatCiv II 40 B 106

der künstlerische Einfluß der Mutterstadt Milet. Ein Kouroskopf mit auffallend kleinen, linsenförmigen Augen lehnt sich eng an die milesischen Opferträger (Taf. 32,3) an.[11] Ganz ähnlich vor allem im Schnitt der Augen ist ein Korenkopf, der nach der artikulierten Durchgestaltung der Wangen und den locker gewellten Haaren etwas später entstanden sein muß.[12] Eine Kithara spielende Sirene bildete die Bekrönung eines Grabmonumentes (Taf. 35,6).[13] Das breite, weiche Gesicht erinnert an die milesische Schleierträgerin (Taf. 33,2), die handwerkliche Ausführung ist aber etwas provinziell.

Auf einer Rundbasis aus Kyzikos ist ein Reigentanz von Jünglingen und Mädchen in hohem Relief dargestellt (Taf. 36,3).[14] Die etwas summarisch gearbeiteten Tänzer schließen an die Säulenreliefs von Didyma (Taf. 33,3) an. Ein Weihrelief zeigt Herakles in Angriffsstellung.[15] Streng symmetrisch wie ein Wappen komponiert ist ein Relief mit je zwei liegenden Stieren und springenden Löwen.[16] Ein Marmorfries mit Wagenrennen ist eine lokale Nachbildung der Tonreliefplatten aus dem aiolischen Larisa (Taf. 36,4).[17] Der Typus der Gespanne stimmt genau mit den Vorbildern überein, sogar die charakteristische Kopfform der aiolischen Wagenlenker mit der spitz zulaufenden Profillinie ist beibehalten worden. In der Ausführung ist der Marmorfries den Tonreliefs deutlich überlegen. Der Bildhauer hat auf das schmückende Beiwerk, Hasenjagd und Vögel, verzichtet, dafür die ausgewogen proportionierten Gespanne großflächig ins Bild gesetzt. Die Details wie der stofflreiche, fein gefältelte Chiton des Wagenlenkers und die temperamentvollen Pferdeköpfe sind sorgfältig gestaltet.

Die Reihe der monumentalen ostjonischen Zecherstatuen beschließt im letzten Viertel des 6. Jh. ein gelagerter Mann auf einer Kline von der Marmorinsel Prokonnesos, dessen Körper sich unter dem schweren Himation abzeichnet.[18]

[11] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 26. Laubscher a. O. 79. RichterK. Nr. 107 (angeblich aus Perinth).

[12] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 31. RichterKo. Nr. 165. Himmelmann-Wildschütz, IstMitt 15, 1965, 35 Taf. 21–2. Hommel, IstMitt 17, 1967, 123. LanglotzNK. 115 Taf. 37, 1; 52,6.

[13] KopenhagenNC. Cat. 42. Poulsen, ActaArch 5, 1934, 49–58 Abb. 1–3 Taf. 1. Brommer, AA 1952, 52–5 Abb. 5–6. Hommel a. O. 122 Taf. 6,3. AkurgalKA. 262 Abb. 226–8. TucheltASD. 125 L 63. LanglotzNK. 116 Taf. 33,4–6.

[14] Istanbul 5370. AkurgalKA. 234; 237; 257 Abb. 200; 220. Ders. a. O. 99 Taf. 28,2. TucheltASD. 127 L 79. Hommel a. O. 123. LanglotzNK. 117 Taf. 34,7.9. AnatCiv II 41 B 111 m. Abb.

42,1. TucheltASD. 128 L 106. LanglotzNK. 193 Taf. 13,8.

[16] Istanbul. Cat. Nr. 284. Hasluck a. O. 192 Taf. 4,2. Laubscher a. O. 74 Taf. 42,2. TucheltASD. 129 L 119bis. MüllerLuM. 264 Nr. 224bis.

[17] Istanbul. Cat. 525 u. Inv. 2813. Mendel, BCH 33, 1909, 249–53 Taf. 7. M. Schede, Meisterwerke d. türk. Mus. zu Konstantinopel I (1928) 3 Taf. 4 B. Meissner, D. Opitz, Betrachtungen zu einem arch. griech. Rennfahrer-Bilde (AbhBerlin 1943–6–). AkurgalKA. 234 Abb. 207–8. TucheltASD. 126 L 73a; 129 L 107. Borchhardt, IstMitt 18, 1968, 203 Nr. 1–2. Laviosa, ASAtene 50/51, 1972/73, 406 Abb. 16–7. BookidisASAP. 313–8 F 70–1. LanglotzNK 119 Taf. 34,4. AnatCiv II 43 B 112 m. Abb. FeltenGTF. 18–44 Nr. 13–4. Vgl. S. 400 A. 2.

[18] Istanbul 5508. Kleemann, IstanbulAMitt 15/16, 1969, 53–66 Abb. 1–4. LanglotzNK

Ein Kouroskopf aus Olbia (Nikomedeia) steht in der Tradition der frühen milesischen Jünglingsbilder.[19]

Der Oberkörper einer kleinen Marmorkore aus der megarischen Siedlung Chalkedon ist eine frische, lokale Arbeit des späten 6. Jh.[20] Die Haut spannt sich fest über das schmale, ovale Gesicht, Augen und Mund sind scharf umrissen. Körper und Gewand sind dagegen nur flüchtig modelliert. Der straffe Bau des Korenkopfes, der sich deutlich von den ostgriechischen Frauenbildern abhebt, läßt die Verbindung des Bildhauers mit der Kunst des Mutterlandes erkennen. Auf einem quadratischen Grabrelief ist wohl eine Geburtsszene dargestellt.[21] In der Bildmitte sitzt auf einem Thron die gebärende Frau, um die sich hilfreich vier Dienerinnen bemühen. Die grob umrissenen Figuren heben sich brettartig flach vom Reliefgrund ab, die Binnenzeichnung ist durch Ritzung angegeben.

Eine doppelseitige Grabstele aus dem phrygischen Dorylaion im Hinterland der Propontis zeigt auf der einen Seite die geflügelte Artemis als Potnia Theron in Chiton und Schrägmantel (Taf. 36,2), auf der Gegenseite in zwei Bildfeldern den Verstorbenen als Reiter, darunter eine Wagenfahrt.[22] Das etwas provinzielle Amphiglyphon ist um 500 von einer peripheren griechischen Werkstatt wohl der Propontis als Grabmonument für einen persischen Dynasten ausgeführt.

An die Artemis der Stele aus Dorylaion anzuschließen ist die geflügelte Göttin eines Bronzekandelabers.[23]

Thrakien

Die thrakische Südküste ist von den griechischen Städten in Kleinasien besiedelt worden. Im 6. Jh. bestehen noch enge künstlerische Beziehungen zwischen den Mutter- und den Tochterstädten. Da die Steinbrüche der Region in dieser Zeit noch nicht erschlossen waren,[1] sind die monumentalen Skulpturen wohl fast ausnahmslos importiert worden. Ein im Meer versunkener Marmorkouros von halber Lebensgröße ist zur Vermeidung von Transportschäden in halbfertigem Zustand zur Küste der Chalkidike verschifft worden.[2] Wahrscheinlich hat der Bildhauer den Transport

[19] Ankara 43–67. Bayburtluoğlu, Belleten 31, 1967, 331–4 Abb. 1–5. Vgl. S. 377.

[20] BerlinP. Kat. II (1964) Nr. 27. RichterKo. Nr. 73.

[21] Istanbul. Cat. Nr. 524. Jeffery, BSA 50, 1955, 81 Taf. 10a. Picard, RA 1958 (I) 100. Schmaltz, IstMitt 19/20, 1969/70, 177–85 Taf. 33. Asgari, Firatli: Studien zur Religion u. Kultur Kleinasiens I (Festschr. F. K. Dörner 1978) [illegible]

[22] [illegible] galKA. 240 Abb. 210–1. HillerJG. 167 O 23 Taf. 13. TucheltASD. 129 L 116. Pfuhl-MöbiusOG. Nr. 2. HölscherBAT. 52 Taf. 4,2. MüllerLuM. 273 Nr. 282. AnatCiv II 45 B 118 m. Abb. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 106–10; 297 Nr. 31 Taf. 12,1. LIMC II 628 Nr. 53 Taf. 447.

[23] Hamburg Slg. Kropatscheck. Kat. Nr. 17 m. Abb.

begleitet, um dem Werk am ursprünglich vorgesehenen Bestimmungsort seine endgültige Gestalt zu geben. Ein für Maroneia bestimmter, aus den Hafengewässern geborgener, überlebensgroßer Marmorkouros ist als Fertigprodukt importiert worden.[3] Nach der weichen Bildung des Integuments und der ganz flachen Einsenkung des Thoraxbogens ist die Jünglingsstatue im späten 6. Jh. in Ostjonien gearbeitet. Auf Samothrake, Kolonie von Samos, sind ein Bein von einem Kouros[4] und eine Hand mit Patera[5] wohl von einer Kultstatue erhalten. Zu der Lehne eines Marmorthrons wohl von einer Kultstatue auf der Insel gehörte ein Friesfragment, das den thronenden Agamemnon und hinter ihm die beiden stehenden Herolde Talthybios und Epeios zeigt (Taf. 36,1).[6] Nach den glatt anliegenden Mänteln und der üppigen Haarmasse der inschriftlich genannten Heroen ist die Thronlehne noch vor der Mitte des 6. Jh. entstanden. Auf einer doppelseitigen Grabstele aus Dikaia sind ein Jüngling im Mantel, gegenüber ein Dienerknabe, der einen Stuhl trägt, und ein Hund dargestellt.[7] Das Amphiglyphon ist eine feingliedrige Arbeit einer ostjonischen Werkstatt der Zeit um 500. Eine fragmentierte Kalksteinstele mit Anthemion aus der Nähe von Mesembria zeigt in hohem Relief eine Frau von vorn.[8] Der allein erhaltene Kopf hat ein volles Gesicht, die langen Perllocken werden durch ein Diadem zusammengehalten. Die Stele gehört in das letzte Viertel des 6. Jh., das Material und die altertümliche Frontalansicht der Frau[9] weisen wohl auf einen lokalen Bildhauer. Aus Salmydessos stammt ein Marmornaiskos mit thronender Kybele.[10]

Die Bronzestatuette des bogenschießenden Herakles aus Amphipolis stimmt in der Haltung und den schweren Körperformen mit dem Heros des thasischen Torreliefs (Taf. 28,7) überein.[11] Ganz provinziell ist ein Jüngling aus Mesembria.[12] In Olynth ist eine große Menge von Tonfiguren hergestellt worden,[13] die Produktion der übrigen thrakischen Städte ist dagegen bescheiden.[14] Die Terrakotten aus den thrakischen Kolonien sind Kopien oder Variationen ostgriechischer Prototypen.

[3] Komotini 2012. Varvitsas, Prakt 1975, 145 Taf. 124 b.

[4] Lehmann-Hartleben, AJA 44, 1940, 341 Abb. 18.

[5] Lehmann-Hartleben, AJA 43, 1939, 140 Abb. 7.

[6] Louvre. Cat. Nr. 697. TEL III 135. BrBr 231a. KiB 211,1. Lehmann-Hartleben, Hesp 12, 1943, 130. Bousquet, RA 29–32, 1949 (Mél. Ch. Picard) 105–31 Abb. 1. MEGI Nr. 133 m. Abb. FuchsSG. 501 Abb. 582. DierichsBG. 228 Abb. 123.

[7] Komotini. AthenNM 40. BrBr 531 Mitte. KiB 212,1. Walter, AA 1943, 291 Abb. 1. G. Bakalakis, Ellenika Amphiglypha (1946) 3–28 [illegible] Abb. 44; 133–4.

[8] Komotini 14. G. Bakalakis, Proanaskaphikes Ereunes ste Thrake (1958) 1–17 Taf. 11–d. Pfuhl-MöbiusOG. Nr. 20.

[9] Vgl. S. 316 A. 46.

[10] Istanbul 7459. AnatCiv II 44 B 115 m. Abb. F. Naumann, IstMitt Beih. 28, 1983, 138; 305 Nr. 67 Taf. 18,4.

[11] Boston. Cat. Br. Nr. 21.

[12] Komotini. Ergon 1973, 53 Abb. 41. BCH 94, 1970, 1071 Abb. 399–400.

[13] Thessaloniki. D. M. Robinson, Excavations at Olynthos IV (1931). VII (1933). XIV (1952) 1–329 Taf. 1–143. In den Publ. sind die Tonfiguren nach Typen vorgestellt. Die chronolog. Gruppierung ist aus der jeweils angegebenen Dat. der Einzelstücke zu erschließen.

[14] Robinson, Exc. Ol XIV 1–42. Delt 17, [illegible] Taf. 284. Delt 19, 1964